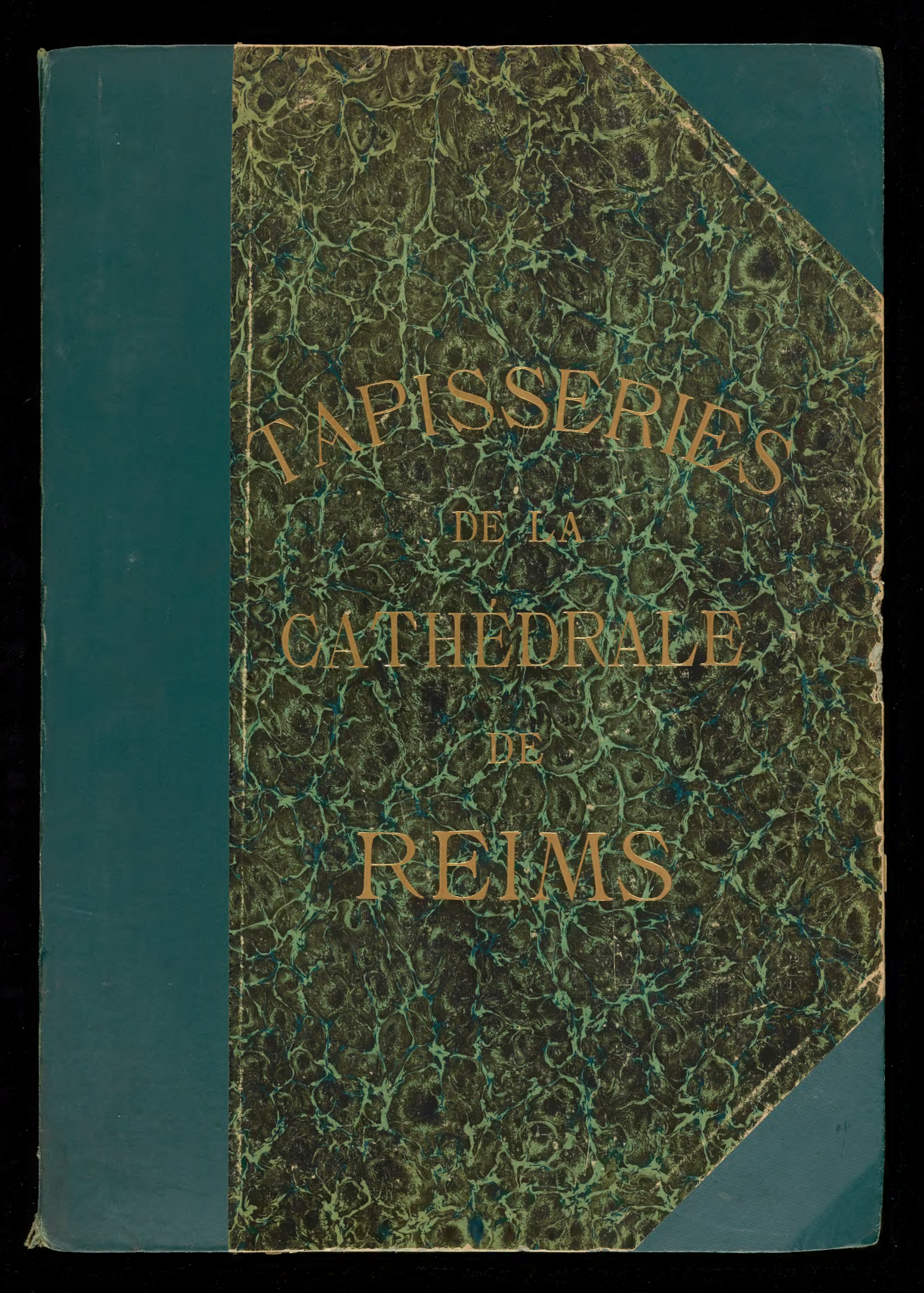

TAPISSERIES
DE LA
CATHÉDRALE
DE
REIMS



TAPISSERIES

DE LA

CATHÉDRALE DE REIMS

Ouvrage tiré à 500 exemplaires numérotés :

Nos 1 à 50 sur papier de hollande

Nos 51 à 500 sur papier vélin

Exemplaire N° 334

TAPISSERIES

DE LA

CATHÉDRALE DE REIMS

HISTOIRE DU ROY CLOVIS (XVe SIÈCLE)

HISTOIRE DE LA VIERGE (XVIe SIÈCLE)

Reproduction en héliogravure par les procédés de la Maison Goupil et Cie

D'APRÈS LES CLICHÉS DE MM. AUG. MARGUET ET AD. DAUPHINOT

TEXTE PAR

CH. LORIQUET

CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE DES ARCHIVES ET DU MUSÉE DE LA VILLE DE REIMS,
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'ACADÉMIE

PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, rue Saint-Benoît

REIMS
F. MICHAUD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
23, rue du Cadran-Saint-Pierre

M. DCCC LXXXII

CATHÉDRALE DE REIMS



CATHÉDRALE DE REIMS



AVANT-PROPOS



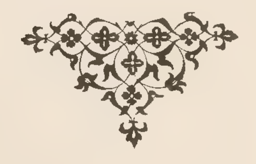
Ce n'est pas la première fois que l'attention du public est appelée sur les tapisseries de Reims. Dès 1838, M. Achille Jubinal en publiait quelques-unes dans le grand ouvrage intitulé « les Anciennes Tapisseries historiées », par lequel il a pris rang dans l'histoire des arts après s'être signalé par de nombreux ouvrages sur les origines de la poésie et du théâtre en France. C'étaient celles de la vie de saint Remy, qui appartiennent à l'église de ce nom. M. Louis Paris a donné ensuite en 1843 celles de l'histoire du roy Clovis dans les « Toiles peintes et Tapisseries de la ville de Reims ».

Ces reproductions partielles, exécutées avec talent, à l'aide des ressources que l'on possédait alors, suffisaient pour donner une idée du riche dépôt que Reims possède en ce genre, mais elles étaient trop imparfaites pour servir à l'étude, pour faire apprécier à leur valeur les renseignements sans nombre que peuvent y recueillir l'histoire des arts et de l'industrie, celle du costume et des mœurs, enfin l'iconographie et la symbolique religieuses.

Deux amateurs rémois ont pensé être utiles à l'art et à la science, en reproduisant par la photographie une partie encore inexplorée de nos richesses, la Vie et mort de la Sainte Vierge, *qui appartient à la cathédrale de Reims. Ils y ont joint ce qui nous reste de* l'Histoire du roy Clovis, *suite non moins curieuse et malheureusement bien réduite, qui leur a paru mériter l'honneur d'une nouvelle et sérieuse publication.*

Les reproductions que nous donnons de ces deux séries peuvent être considérées comme de véritables fac-similés.

Les planches de photogravure n'ont pas été retouchées, et l'on y trouvera jusqu'aux traces des altérations amenées par le temps dans le tissu des tapisseries. Le public, en les constatant, exprimera avec nous le vœu que l'État se préoccupe d'une situation qui ne peut qu'empirer, et que d'habiles ouvriers soient appelés à prévenir par de sages restaurations la destruction totale de ces œuvres d'art.





INTRODUCTION

HISTOIRE DE LA TAPISSERIE A REIMS

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

Au rapport de Grégoire de Tours et de Flodoard, le long du chemin par lequel saint Remy conduisait Clovis au baptistère, des toiles peintes tapissaient les rues, les églises étaient ornées de riches tentures[1], et cette magnificence, jointe à l'odeur des parfums et au chant des hymnes, faisait demander au prince si les lieux qu'il traversait étaient le royaume de Dieu dont on lui avait parlé. Ainsi, dès le ve siècle, les tentures historiées, et peut-être les tapisseries, étaient l'une des principales richesses de l'église de Reims. A ceux qui soutiendraient que, dans la circonstance célèbre que nous rappelons, il ne s'agissait que de tentures unicolores, nous citerions Théodoret, écrivain du même siècle, admirant qu'avec la laine et la soie on puisse représenter toutes les formes possibles d'animaux, les feuillages variés des plantes et une infinité d'autres sujets *(Oper.* Paris, 1642, t. IV, p. 361); au IVe, Prudence, célébrant dans ses vers le secret d'imiter dans les tissus les figures les plus variées par la combinaison des couleurs et l'union de la chaîne et de la trame (*Hamartigenia,*

1. Grég. de Tours, *Hist. des Francs,* lib. II. — Flodoard, *Hist. Eccl. Rem.*, lib. I, cap. XIII.
L'exemple emprunté par M. Boyer de Sainte-Suzanne (*Notes d'un curieux,* p. 56) à l'histoire de l'église d'Auxerre, comme le plus ancien de l'existence de la tapisserie en France, est du IXe siècle. On voit qu'elle remonte plus haut.

290); et Clément d'Alexandrie prouvant, par le titre même de son livre des *Stromates*[1], que les tapisseries n'étaient pas chose inconnue au commencement du IIIe siècle.

Il y a plus, sans parler de l'Orient, qui paraît avoir été le berceau de cette industrie, on rencontre dans les auteurs anciens, dans Homère, dans Aristophane, dans Virgile, dans Ovide, des passages qui prouvent que les tapisseries étaient en usage à Rome et dans la Grèce. Quant au moyen âge, des témoignages authentiques établissent que les objets nécessaires au culte et à l'ameublement des églises étaient fabriqués dans leurs dépendances par des ouvriers placés sous les ordres des évêques, des abbés, des chapitres, etc., de même qu'on le faisait dans les palais et les châteaux pour les rois et les nobles; et parmi les pièces qui s'exécutaient dans ces ateliers, figurent souvent des tapisseries. La grande *tèle* ou tapisserie de Bayeux, qui représente l'histoire de la conquête de l'Angleterre et qui passe pour avoir été faite sous les yeux de la reine Mathilde, quoiqu'elle rentre par son exécution dans les ouvrages d'aiguille, n'est pas moins la preuve vivante et matérielle de l'avancement des industries textiles en France à cette époque reculée.

Par quelles transformations la tapisserie fut-elle amenée à ce degré de supériorité que nous lui voyons au moment de la Renaissance, et qui fit d'elle alors une des branches les plus riches des arts industriels? Quels sont les genres qu'on y distingue, les lieux et les procédés de fabrication qui méritent d'être signalés? Nous laisserons l'étude de ces questions aux traités spéciaux[2], nous réservant de faire, à l'occasion, les remarques qui pourraient servir à l'intelligence des objets d'art que nous devons examiner. Toutefois, on nous saura gré d'aborder ici quelques considérations générales qui faciliteront cet examen.

Quoique la tapisserie remonte, en France, aux temps les plus reculés du moyen âge, il ne faut pas croire qu'elle eut dès lors un emploi très répandu. Même au XIIIe et au XIVe siècle, concurremment avec des tapisseries proprement dites, on voit, désignées sous le nom de tapis[3], des étoffes de laine ou de soie, tantôt brochées, tantôt enrichies de dessins de broderie rapportés ou exécutés sur pièce à l'aiguille.

Des tissus de laine étant d'ailleurs sujets à la destruction, on conçoit qu'il reste peu de tapisseries antérieures au XVe siècle. Mais ceci n'explique pas entière-

1. Littéralement *Tapisseries*. L'ouvrage qui porte ce titre est un mélange de faits et de réflexions successivement historiques, philosophiques, théologiques, etc.

2. Nous indiquerons surtout, comme livres à consulter, le *Dictionn. du commerce*, par Savary, 4 vol. in-folio; l'*Essai sur l'histoire et la situation de l'industrie des tapisseries et tapis*, par W. Chocquel, in-12, chez Guillaumin; enfin l'*Histoire de la tapisserie*, donnée par M. Darcel, à propos de l'exposition de l'Union centrale des arts, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XIV.

3. *Comptes de l'argenterie*, publiés par la Société de l'Histoire de France, *passim*.

ment l'abondance relative des tapisseries qui appartiennent à ce siècle et aux suivants : il importe cependant d'en connaître les causes. C'est ce dont nous allons nous occuper. Nous verrons ensuite quelle part on peut assigner à Reims, soit en raison de l'usage qu'on y faisait des tapisseries, soit au point de vue de la fabrication de cette partie de l'ameublement.

I.

CAUSES QUI INFLUÈRENT SUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE TEXTILE.

Après la peinture murale, ou plutôt à son exemple, la peinture sur verre et la sculpture s'étaient faites narratives, et développant, dans une suite de figures groupées, en peintures translucides dans les baies et les rosaces de nos églises, en reliefs animés dans les tympans, les voussoirs et les clôtures de chœur, les épisodes marquants de l'histoire et de la légende sacrées ou profanes, elles avaient accompli avec une fécondité merveilleuse la tâche de parler aux yeux et au cœur de la multitude. L'une et l'autre perdirent ce caractère, quand elles cessèrent d'être purement décoratives, quand elles se séparèrent de l'architecture pour prendre une vie propre.

La peinture textile, conduite alors à sa perfection, arrivait à temps pour prendre la place de la peinture sur verre et de la sculpture dans le rôle élevé qu'elles désertaient. Les vastes compositions qu'elle étale au xve siècle dans nos églises, quoique en harmonie avec les formes architecturales, avec les vitraux et les sculptures dont elles continuent la vivante animation, n'ont pas pour objet unique d'en décorer les murailles, d'en rehausser les solennités; on les considère aussi comme un puissant moyen d'instruction, et c'est ce but qu'ont principalement en vue les pieux donateurs qui en enrichissent les édifices religieux : témoin cet évêque de Châlon-sur-Saône qui, hors d'état de travailler à l'instruction de son peuple par la parole comme il l'avait fait autrefois, écrit en 1457, pour y suppléer, une édifiante compilation[1], distribuée en chapitres sous forme de patrons ou plans de tapisserie, représentant la loi de Moïse, l'Évangile, etc.

A la même époque, l'art dramatique parvenait à un épanouissement que les âges précédents n'avaient pas connu. La peinture, appelée à seconder la mise en scène, et devenue partie muette, mais indispensable, des spectacles populaires,

1. P. Paris, *Manuscrits franç. de la Bibliothèque royale*, n° 7027-3.

faisait connaître aux assistants le lieu de la scène et tout ce que le jeu des acteurs ne suffisait pas à représenter. Bientôt, passant des toiles peintes aux tapisseries, les scènes des mystères, des fabliaux, des épopées du Moyen-Age, vinrent réjouir l'intérieur des grandes habitations, et y perpétuer, pour le charme des yeux et des esprits, les souvenirs de la littérature contemporaine, avec ceux de la légende et de l histoire.

On rapporte de quelques Romains que, habitués au luxe de demeures somptueuses, ils emportaient avec eux en campagne des panneaux de mosaïque pour paver le sol de leurs tentes[1]. Les tentures et les tapis étaient pour les hommes du Nord un luxe bien autrement approprié au besoin de leur climat. Aussi bien, sur la fin du Moyen-Age, les châteaux les plus magnifiques ne pouvaient-ils se passer de cette parure. Sous la moelleuse épaisseur des *tapis velus* ou les chaudes couleurs des *tapis de Turquie*[2], les dalles du pavé perdaient leur froideur; sous les vastes *tentes* des *tapis de murailles* ou de *haute lisse*[3] disparaissait l'aspect

1. Sueton. *De Cæsare*, 46.

2. D'habitude, le sol des parquets était *jonché* d'herbes sèches ou de paille; les tapis velus pour les pieds étaient un grand luxe, comparativement aux tapis *nostrez*, ou tapis ras, de fabrication ordinaire, qui avaient la même destination. Ceux que l'on nommait particulièrement *tapis de Turquie* venaient originairement d'Orient, et surtout de Perse; la Turquie étant la seule voie par laquelle on pût alors communiquer avec la Perse, leur donna son nom. Des auteurs qui ont pris à tâche de glorifier le rôle d'Arras dans la fabrication des tapisseries du Moyen-Age, soutiennent que les tapis *Sarrazinois* ou *Arrazenois* ne doivent pas être confondus avec ceux de Turquie; il faudrait entendre par là, selon eux, les tapis façon d'Arras. Cette assertion ne me paraît pas appuyée de preuves bien solides; j'aime mieux en croire sur ce point l'usage conservé aux Gobelins d'appeler *point sarrazin* le point du tapis velouté ou de la Savonnerie, qui était sans doute le tapis *sarrazinois* des statuts du métier au XIIIe siècle.

3. Dans le tapis de *basse lisse*, ordinairement de petites dimensions et employé pour l'ameublement, les fils de la chaîne ou *lisse* sont tendus horizontalement; dans les tapis de *haute lisse*, la chaîne est verticale et va de bas en haut : de là ces dénominations. A part cette disposition du métier, nous assure M. Darcel, le savant directeur des Gobelins, il est impossible à toute autre personne qu'à un ouvrier de distinguer la basse de la haute lisse.

Dans l'un et l'autre cas, on travaille à l'envers et l'on tisse sur un ou plusieurs fils, suivant que le dessin le demande, au lieu de tisser de bord à bord sur toute l'étendue de la chaîne, comme quand le tissu est uni Le modèle, dans le métier de haute lisse, est copié dans le sens même du travail, tandis que, dans le métier de basse lisse, le modèle étant placé sous la chaîne, la tapisserie en est une contre partie. On exécute aussi, continue M. Darcel, la tapisserie sur un calque que l'on retourne, le modèle étant placé derrière le tapissier pour le guider dans les colorations. D'après M. Boyer de Sainte-Suzanne (*Notes d'un curieux*, p. 48), les tapis de pied dits *Sarrazinois*, exécutés en basse lisse, ont précédé les tapisseries historiées ou de murailles, et plus tard on donna ce nom à tous les tapis de basse lisse.

Soit à cause de leur destination principale qui les réserve pour les pieds, soit à cause de la disposition de la chaîne, soit enfin à cause des marches dont leur métier était armé, comme le sont ceux que l'on emploie au tissage des étoffes ordinaires, les tapis de basse lisse s'appelaient aussi tapis de *marche;* d'où le nom de *marcheteur* donné à l'ouvrier, et celui de *marcheterie* donné à son œuvre au XVe siècle, d'après des documents recueillis par M. Houdoy (*Hist. de la fabrication lilloise*). On appelle encore aujourd'hui *marchette* un petit tapis carré que l'on place sous les pieds.

Certains ouvriers préféraient la basse lisse, ou marche, en raison de la facilité et de la promptitude de l'exécution; comme on les payait à la mesure, et non à la pièce, ils y trouvaient un salaire suffisant. D'autres, recherchant surtout la perfection du travail, restaient fidèles à la haute lisse; ils maintenaient la tapisserie dans le domaine de l'art, tandis que la basse lisse se rapprochait davantage d'un simple métier.

Les tapis de murailles s'appelaient aussi tapis *historiés* ou *à figures*. Ces termes ont le même sens, et le

triste et nu des parois de l'appartement, remplacé par l'animation de tableaux variés. Chaque chambre avait sa tenture et, d'ordinaire, était désignée d'après le sujet de cette dernière[1]. Mais le grand seigneur qui comptait de vastes châteaux dans ses domaines ne possédait pas toujours l'ameublement nécessaire à chacun d'eux. En avait-il plusieurs à sa disposition, il en était un qu'il préférait, pour le moment du moins, et dont il faisait orner sa résidence habituelle. De là vient que le roi de France en voyage était ordinairement précédé de tapissiers chargés de préparer son logis dans tous les lieux où il devait prendre gîte. Ainsi en était-il de Charles VI venant à Reims pour son sacre, dont les tapissiers, suivant les *Comptes de l'hôtel*[2], employèrent 32,000 clous à crochet; ainsi de Louis XI lui-même qui, chaque fois qu'il changeait de résidence, était accompagné d'un chariot attelé de cinq chevaux[3] portant « sa tapisserie ». On sait enfin qu'à Granson, entre autres richesses provenant du duc Charles le Téméraire, les Suisses recueillirent une incroyable quantité de tapisseries enfermées dans des caisses[4]. Ces exemples prouvent combien était indispensable alors cette partie de l'ameublement; et si tel a été le rôle ordinaire, en quelque sorte journalier, des tapisseries, il est facile de concevoir quelle importance elles eurent dans les fêtes, les solennités, les sacres, les entrées princières, à une époque de luxe excessif comme le XV[e] et le XVI[e] siècle. Aucune ne produisit un plus grand nombre de tapisseries historiées, aucune ne nous en a laissé d'aussi splendides.

A ces siècles de prospérité pour les arts succédèrent des années d'agitation qui en arrêtèrent l'essor. Les luttes civiles et religieuses, qui couvraient le sol de ruines et qui épuisaient les populations, laissaient peu de place et de ressources

premier, si en usage au Moyen-Age, ne doit pas être entendu autrement, comme le prouvent ces phrases d'Anastase le Bibliothécaire : Vestis de historia cum elephantis (in Leonem III); — Velum... habens historiam imperatoris (in Gregor. IV).

Le mot *tente*, dans le langage des tapissiers, a précédé celui de *tenture* et s'est conservé jusque dans le XVII[e] siècle. A la même époque (*Mémoires de Mademoiselle*, t. III, p. 297, édition Petitot), quand on quittait une maison pour aller en habiter une autre, on disait de la première qu'on la faisait *détendre*.

1. Par exemple : la chambre de la Toussains (*Comptes de l'Argenterie*, p. 17).

2. Le calcul en a été fait par M. Darcel (*Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2[e] série, p. 181), d'après les *Comptes de l'hostel*, publiés par la Société de l'histoire de France, ou les allées et venues des tapissiers du roi à Melun, à Igny, à Reims, à Saint-Remy de Reims, à Vesly, a Soissons, à Villeneuve-Saint-Georges et autres lieux, enfin, après son retour à Paris, à l'hôtel Saint-Paul, au Louvre, au Palais, à Vincennes, occupent six pages. On y trouve plus loin le payement d'un chariot pour amener les *chambres*, c'est-à-dire les tentures, de Melun à Paris.

3. Compte commençant le 1[er] octobre 1478 (*Comptes de l'hostel*, p. 350 et 382). Ce dernier passage mérite d'être cité.

« Item, pour ung grant coffre de cuir, ferré, de 5 à 6 piez de long, pour mectre les draps d'or du Conseil et autres menues choses dangereuses de la tapisserie dudit seigneur, pour porter au chariot de sa tapisserie par tous les lieux ou ledit seigneur va... »

4. Peignot, *Amusements philologiques*. — De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne*, édit. de Ladvocat, 1826, t. XI, p. 28.

pour les satisfactions du luxe. Quand le calme fut revenu, le besoin de recueillement qui succédait au trouble, l'amour de la simplicité prêché et mis en honneur par les chefs des réformés et même par quelques ligueurs, imprimèrent à la société une sorte d'austérité et comme de sécheresse. Joignez-y la nécessité pour l'art de descendre jusqu'aux conséquences extrêmes de la Renaissance, d'asservir de plus en plus les œuvres de goût à la raison, aux principes que l'on croyait avoir été ceux de l'antiquité, et vous comprendrez le caractère de la phase nouvelle qui marque le XVIIe siècle. La gravité sage et tempérée de cette période a sa grandeur, appropriée à l'état des esprits, et particulièrement aux aspirations de la classe bourgeoise, dont l'avènement à la fortune et au gouvernement des affaires est désormais assuré.

Avec la peinture, dont elle ne s'est jamais séparée, la tapisserie doit se plier à cette transformation; renonçant aux élégances et à l'infinie variété du Moyen-Age, qui lui convenaient si bien, elle essayera de racheter la simplicité du fond, et, en quelque sorte, la pauvreté à laquelle elle est désormais condamnée, par la correction du tableau principal et par la richesse des ornements accumulés, suivant le goût du temps, dans les bordures, celles-ci gagnant en étendue à mesure que le sujet moins compliqué se resserre [1]. Pour nous, qui, sans sortir de Notre-Dame de Reims, pourrons juger par comparaison entre les œuvres des différents siècles, la lutte paraîtra, par bien des points, inégale.

Mais, pour être moins brillant à nos yeux, le rôle de la tapisserie n'en est pas amoindri; un goût persistant la réclame comme élément de décor et d'ameublement; elle a plus de succès encore comme moyen de fixer dans la mémoire les faits remarquables et les leçons de la morale. Les intelligences s'accommodent si bien alors de ce mode d'instruction, qu'il passe du domaine de l'art dans celui de la littérature. Jusque dans le milieu du XVIIe siècle, on voit éclore avec succès des livres dont les chapitres sont autant de sujets de tapisserie, comme « Les Tapisseries historiques, » publiées en 1644 par le grand ami de saint François de

1. Il faut noter qu'au XVe siècle et dans les précédents on se passe généralement de bordure, ou bien une bande étroite et unie en tient lieu. Au XVIe, lors même que plusieurs scènes juxtaposées forment un même tableau, un ornement courant ou composé d'arabesques suffit pour l'encadrer; souvent même, comme dans notre histoire de la sainte Vierge, on se contente d'un en-tête. Au XVIIe, la bordure le dispute au tableau en éclat et en surface; elle a sa coloration particulière; des cartouches portant des sujets en camaïeu, des figures, des armoiries, des devises y trouvent place; plus tard encore, le tableau, réduit à la mesure d'un simple médaillon que soutiennent des ornements très compliqués, semble n'être qu'un prétexte pour donner à ces derniers l'occasion de se développer.

Dans la première période, la tapisserie, fabriquée pour elle-même et sans destination précise, est une tenture que l'on déplace à volonté et que l'on replie quand l'espace à couvrir n'est pas de même longueur. Dans la suivante, la tenture est destinée a demeurer, et pour cela ses dimensions sont déterminées par la surface à couvrir. Dans la dernière, la tapisserie, réduite au rôle de panneau décoratif, est souvent encastrée dans la boiserie de l'appartement.

Sales, Pierre Camus (Paris, in-8°); ou cet autre ouvrage d'un jésuite lyonnais, le P. Filère : « Le saint amour des maris et des femmes, des parens et des enfans, des frères et des serviteurs, représenté dans diverses pièces de tapisserie (Lyon, 1658, in-12); » ou encore celui-ci, qui les a devancés à Douai en 1606 (2 vol. in-8°) : « Le grand palais de la Miséricorde, orné et tapissé de belles et riches pièces des VII œuvres de l'Aumosne corporelle. » Le siècle précédent, qui a donné l'exemple de semblables productions et qui les accompagnait de vignettes gravées sur bois, « avec un huictain soubz chascune hystoire pour l'intelligence d'icelle », en avait évidemment pris l'idée aux tapisseries du temps[1].

II.

LA TAPISSERIE DANS LES ÉGLISES DE REIMS ET DANS LES HABITATIONS.

Des tentures du baptême de Clovis à celles que nous ont laissées les xve, xvie et xviie siècles, depuis le jour où saint Vaast, disciple de saint Remy et témoin des splendeurs de l'église de Reims, en transporta le goût dans celle d'Arras[2], jusqu'aux dons généreux de Lenoncourt et des archevêques lorrains, devons-nous croire que la peinture textile cessa de contribuer chez nous à l'ornement des cérémonies religieuses? Non assurément; car nous savons qu'au ixe siècle Hincmar donnait à son église de riches tapis[3]; qu'au xe, Hérivée décorait sa nef principale d'un grand nombre de tapisseries et de courtines de soie[4]; et si nous ne pouvons relever, dans les siècles suivants, de semblables dons, c'est qu'il leur a manqué un historien comme Flodoard. Cela paraîtra hors de doute pour les xiiie et xive siècles, quand nous aurons démontré que l'industrie de la tapisserie était alors florissante à Reims.

Disons d'abord, d'après les documents certains que nous avons pu réunir, ce que le Chapitre devait, en fait de tapisseries, à la générosité des rois et à celle des archevêques.

M. Paris *(Toiles peintes et tapisseries)* et, après lui, M. l'abbé Cerf *(Descript. de la cathédrale de Reims,* t. II, p. 413), ont écrit que les rois laissaient habituellement celles qui avaient servi à leur sacre. Cette assertion d'un fait qui paraît

1. Je me borne à citer la *Tapisserie de l'Église chrestienne,* par Gilles Corrozet, qui a eu, de 1549 à 1574, plusieurs éditions, preuve du bon accueil que le public faisait à cette sorte de livres.
2. Van Drival, *Tapisseries d'Arras,* p. 53.
3. Flodoard, *Hist.*, lib. III, cap. v.
4. *Op. cit.*, lib. IV, cap. xiii.

naturel n'avait probablement pas besoin à leurs yeux d'être démontrée. Le lecteur va s'en rendre compte.

Outre une pièce émanée du roi Jean et consignée, suivant P. Coquault[1], dans le cartulaire Q, les archives du Chapitre renfermaient une suite de titres sur ses droits à cet égard; malheureusement les liasses 2 et 3 de la Fabrique, qui étaient relatives aux sacres et contenaient ces titres, ont disparu, comme le cartulaire lui-même, et nous sommes réduits à prendre nos renseignements, sans vérification possible, dans l'analyse qu'en a faite l'archiviste Lemoyne. Ce que nous y lisons suffit toutefois, à notre avis, pour démontrer qu'à aucune époque les sacres n'avaient amené de tapisseries proprement dites dans le mobilier de la cathédrale.

D'après quelques-unes de ces pièces, l'ornement que l'archevêque et ses assistants avaient porté et les offrandes faites à l'autel à l'occasion du sacre appartenaient au Chapitre. De plus, le droit de conserver les draps d'or, de velours et de soie qui avaient décoré les échafauds ou tribunes, les chaires ou stalles et le sanctuaire, lui est reconnu par des lettres patentes du 27 juillet 1328, pour valoir à toujours, en comprenant les draperies du sacre précédent, dont les gens du roi avaient contesté la propriété. Une reconnaissance des valets de chambre du roi Jean, en 1351, parle de tapis et carreaux, et une ordonnance du 27 janvier 1514 de draps d'or seulement.

Jusqu'ici, je crois pouvoir assurer qu'il ne s'agit pas de tapisseries de haute lisse employées comme tenture décorative sur les murs ou sur les piliers de la cathédrale. En est-il autrement dans les titres postérieurs?

Les lettres de Henri II (10 août 1547) portent don des tapisseries et tapis de drap d'or, velours et soie; celles de François II (19 septembre 1559), des draps, tapis et carreaux d'or, de velours et de soie; celles de Charles IX (5 août 1561), des tapisseries de drap d'or placées sur les échafauds et les stalles; celles de Henri III (20 février 1575), des draps, tapis et carreaux d'or, de velours et de soie. Il nous paraît impossible de voir ici, même sous le nom de *tapisseries*, autre chose que des draperies. Les lettres de Charles IX, parlant uniquement de « tapisserie de drap d'or, » montrent bien quel sens il faut attacher à ces concessions réitérées d'une même chose. Il n'est pas davantage question de tapisseries proprement dites dans les lettres de Louis XIII, portant reconnaissance « du droit accordé par ses prédécesseurs sur les draps d'or, tapis et carreaux placés à terre autour de l'autel. » Après le sacre de Louis XIV, le garde-meuble ayant repris

1. *Mémoires ou Histoire de l'église de Reims*, manuscrit de la Bibliothèque de Reims, t. III, fol. 435.

les tapis de pied qui devaient revenir à la Fabrique, celle-ci réclama et reçut 1,500 livres comme indemnité[1]. C'est l'objet de l'ordonnance du 9 juin 1654; et l'on voit de plus, par une conclusion du Conseil de Ville (25 juin), que les tapisseries du sacre furent reportées à Paris sous l'escorte de douze fusiliers. En 1722, outre pareille somme pour les ornements décoratifs, tapis, parements, carreaux de drap d'or et de velours, 1,200 livres sont données au Chapitre pour les bois employés à la construction des échafauds et barrières. Même disposition en 1775.

Cela posé, on apprendra sans étonnement qu'il n'y a pas trace de tapisseries de haute lisse provenant des sacres, dans les inventaires, non plus que dans les écrivains qui ont laissé quelques détails sur ces grandes solennités ou sur le mobilier de la cathédrale.

On a bien une quittance[2] par laquelle les sieurs Mioland et Pasquier de Mortagne, tapissiers à Paris, déclarent avoir reçu du roi François Ier la somme de 410 l. t. « pour commencer l'achapt des estouffes et autres choses nécessaires pour besogner en une tapisserie de soye que ledit seigneur leur a ordonné faire pour son sacre, suivant les patrons que ledit seigneur a fait dresser à cette fin ». Mais j'imagine que le galant roi ne destinait pas cette tapisserie à la cathédrale de Reims, car en icelle devait être « figurée une Léda, avec certaines nymphes et satyres ». Si le prince avait résolu d'en égayer sa chambre, le Chapitre n'avait rien à y voir, encore moins à y prétendre, comme à la tapisserie qui fut exécutée pour la salle du festin, lors du sacre de François II, d'après les dessins de Jules Romain, et qui représentait l'histoire de Scipion[3]. Du reste, pas plus que celle de « Léda », la tapisserie de « Scipion » ne fut donnée par le roi, soit à l'église, soit à l'archevêque.

Doit-on ranger parmi les dons royaux la tapisserie de l'intronisation de Charles VI (1380), qu'a publiée le P. de Montfaucon[4], et qui paraît être de ce temps, malgré les incorrections ou plutôt les infidélités dont la planche qui la représente n'est pas exempte? Nous n'oserions l'assurer. Il est seulement vraisemblable qu'elle avait appartenu à l'église cathédrale, comme celle qui représentait « le roy Charles VII allant faire son entrée en la ville de Reims, pour y estre sacré, à la conduite de la Pucelle d'Orléans ». Si la gravure de Poinssart qui reproduit cette dernière est exacte[5], et nous avons lieu de le croire d'une

1. *Préparatifs pour la cérémonie du sacre.* Manuscrit de Lacourt, Biblioth. de Reims.
2. Biblioth. du roi, collection Fontanieu, portefeuille 216-217.
3. Marlot annoté, t. II, fol. 95, verso.
4. *Monum. de la monarchie française*, t. III, pl. 19 et p. 71. Voy. Appendice I, la description de cette tapisserie.
5. Dans l'ouvrage intitulé *Recueil de plusieurs inscriptions proposées pour remplir les tables d'attente*

œuvre aussi finement exécutée, cette tapisserie ne devait pas remonter au delà de la seconde moitié du règne de François Ier, et c'est sans fondement qu'elle passait pour avoir été donnée au Chapitre, avec d'autres pièces de tenture, par l'archevêque Regnault de Chartres (1429-1443). Sans regretter sa perte à l'égal d'un monument contemporain et historique, on a peine à comprendre l'insouciance du Chapitre pour un morceau de cette valeur, et comment, après avoir tapissé l'une des portes de l'église, ses derniers restes ont disparu de nos jours sans qu'on puisse dire où ils sont passés[1].

En 1456 ou 1457, Jacques Juvénal des Ursins, remplacé sur le siège de Reims par son frère, n'en légua pas moins à son ancienne cathédrale, entre autres objets précieux, six belles tapisseries pour l'ornement du chœur, et de plus petites pour couvrir les bancs des chanoines, le tout à ses armes et à celles de l'église de Reims, et d'une valeur de six cents écus d'or[2].

Après ce don, vinrent ceux de Robert de Lenoncourt, en 1530, et de Charles de Lorraine, en 1573.

« La charité de Monsr de Reims, dit le chanoine Coquault[3], en parlant du premier, n'estoit oisive envers son église; il donna une très belle tapisserie pour entourer le chœur, afin d'en honorer Dieu et la Vierge, en laquelle est représentée la vie de la Vierge. »

« Monsr de Reims, dit-il ensuite à l'année 1573, à propos du cardinal de Lorraine, estant de retour (de Rome), donna à l'église de Reims six grands tapis le 28 apvril, et est à remarquer que jamais il ne retournoit à Reims qu'il ne rapportast des dons pour son espouse. »

Le Cardinal y ajouta bientôt deux autres tapisseries dont le sujet nous est inconnu, et l'abbesse de Saint-Pierre, sa sœur, un grand tapis de Turquie[4].

estant sous les statues du roy Charles VII et de la Pucelle d'Orléans... et de diverses poésies faites à la louange de la mesme Pucelle (Paris, 1628, in-4°). Les costumes sont ceux que l'on voit dans les funérailles de Turnus, tapisserie du palais de Madrid. Voy. Appendice, II.

Une copie moderne a été vendue à Paris en 1879.

1. On lit dans la *Vie de Jeanne d'Arc*, par G. Gœrres, trad. par Léon Boré, que la cathédrale conserva cette tapisserie jusqu'à la Révolution; et suivant Géruzez (*Description de la ville de Reims*), on en voyait encore un fragment en 1817 sur la porte latérale gauche de l'église. Cette circonstance explique pourquoi les inventaires de l'abbé Bergeat n'en parlent pas.

2. Voici en quels termes il s'exprimait à ce sujet dans son testament : « Item eidem ecclesiæ Remensi lego sex magna tapeta quæ sunt des armis ecclesiæ præfatæ et meis, ut tendantur in choro præfatæ ecclesiæ diebus festivis, et volo ut hoc Capitulum illa recipiat et se obliget ita facere. »

L'état des tapisseries dressé par le coûtre Desmolins dans ses *Remarques du trésor de l'église de Reims*, manuscrit de la Biblioth. publié par MM. Tarbe et Maquart, mentionne comme venant de Juvénal des Ursins, 11 pièces de tapisserie, 1 pièce servant à parer la chaise (ou chaire épiscopale), 2 banquières.

3. *Mémoires* ou *Histoire de l'église de Reims*, t. IV.

4. L'existence de ces trois pièces nous est signalée par les *Remarques* du coûtre Desmolins. Il y est dit

Louis de Guise, leur neveu, qui continua à Reims les traditions princières de sa famille, possédait de nombreuses tapisseries en la maison abbatiale de Saint-Remy, où il faisait sa résidence ordinaire[1]. Sa mort inattendue l'empêcha probablement d'en faire don à sa cathédrale.

Les chanoines, qui éprouvent le besoin de s'en procurer de nouvelles, commandent, en 1625, à un fabricant d'Aubusson, 4 pièces à fond bleu et fleurs de lys jaunes[2]. Mais quelques années après, en 1633, Henry de Lorraine dépasse tous leurs désirs, en faisant exécuter pour la cathédrale 12 grandes tapisseries et 14 petites. Il s'acquittait ainsi du droit de joyeux avènement qu'il lui devait.

Cependant les maisons religieuses et les églises paroissiales rivalisent avec Notre-Dame pour la magnificence des tentures.

Au commencement du xve siècle, l'abbé Jean Canart recherche pour Saint-Remy les plus riches tapisseries, et, non content de lui avoir donné en plusieurs pièces l'histoire de saint Jean-Baptiste et celle du Crucifiement[3], il fait faire exprès, sous ses yeux[4], trois grandes pièces « où est toute la vie de Monsr saint Christofle par histoires, » et cinq autres (1419) « où est la vie de Monsr saint Remy jusques à l'histoire où il baptisa le premier roy chrestien, à grans personnaiges. »

que les deux premières servaient au chœur, du côté droit. Outre celles que nous avons énumérées, le coûtre mentionne encore ce qui suit :

1 pièce donnée par M. Coulon,
1 pièce où est représentée l'Assomption,
1 pièce où est escrit le baptême (de Clovis ?),
1 tapis servant à mettre à la chaire (pontificale) donné par M. de Lenoncourt,
2 banquières servant aux bons jours,
6 autres banquières semées de fleurs de lys,
6 pièces servant de marche-pied.

Renée de Lorraine donna également au Chapitre de riches ornements.

1. Inventaire de ses meubles (Biblioth. de Reims). On n'y compte pas moins de 36 tapisseries de chasse, 7 pièces de Beauvais, 7 pièces des histoires de Jacob, 6 pièces de David et Goliath, 8 pièces de Débora, et un nombre considérable de tapis de Turquie. Ces tapisseries ne paraissent pas avoir été jamais prêtées au Chapitre, comme le dit M. Paris, et après lui, M. Cerf

Les 8 pièces de Débora et 5 autres en feuillages furent achetées par la Ville et données par elle au maréchal de Saint-Paul, après qu'il eut pris Epernay, en juin 1590 (Henry, *la Réforme et la Ligue en Champagne*, p. 201).

2. Suivant M. Darcel (*Revue des provinces*), le genre verdure, représentant quelques personnages sur un fond de forêt, formait la base de la fabrication d'Aubusson. On voit qu'il ne s'agissait pas ici précisément de tapisseries historiées, quoique le centre de chaque pièce fût occupé par une figure.

Le marché (Fabrique, liasse 18, n° 17) porte que Gilbert Lombard fournira 4 pièces de tapisserie, dont 3 de 4 aunes 1/4 de hauteur sur 5 de tour, et la 4e de même hauteur sur 5 aunes 1/3 de tour; que les figures du milieu seront l'Assomption, la Vierge tenant Notre-Seigneur, saint Nicaise, enfin sur la plus grande pièce saint Remy; que les bordures seront pareilles à celles des pièces déjà faites par le même Gilbert Lombard pour le Chapitre. Le prix fixé était de 11 livres l'aune carrée; Gilbert Lombard reçut pour le tout 972 livres 2 s. 6 d.

3. État des dons faits à l'abbaye par Jehan Canart, Écriture du temps (*Archives de Saint-Remy :* pièce non classée).

4. *Ibid.* et liasse 389, n° 5.

Le don fait par Robert de Lenoncourt à la même église, en 1531, de dix pièces représentant ce dernier sujet, décide les religieux à vendre une partie de celles qu'avait fait exécuter Jean Canart [1], et cette dispersion assure pour nous leur perte. Mais la nouvelle suite de la vie de saint Remy [2], ajoutée à la vie de la sainte Vierge dont nous avons parlé plus haut, nous en dédommage amplement.

En 1535, Simon de Roucy, chanoine de la cathédrale et de Saint-Symphorien, commande à Jehan du Molin, tapissier de Tournay, une tenture de six pièces représentant la vie de saint Symphorien, pour la donner à la collégiale de ce nom[3]; et l'inventaire du mobilier de la même église mentionne de plus, en 1710, 8 pièces représentant l'histoire d'Abraham et de Loth, 6 pièces de verdures et paysages, 4 pièces offrant divers sujets, enfin un tapis fait à l'aiguille, à petits points, et représentant l'histoire de David et d'Abigaïl, que la paroisse devait, en 1649, à la générosité de Raoul Copillon, naguère notaire royal (S. Symphor. Conclusions, p. 74).

En 1585, Gobert Valet, sous-prieur du Val des Escoliers, fait don à son couvent de quatre magnifiques tapis achetés à Anvers[4].

A Saint-Pierre-les-Dames, l'abbesse Renée I de Lorraine fait faire plusieurs pièces de la vie de la sainte Vierge, dont une à ses armes est aujourd'hui à la cathédrale[5]; à Saint-Denis, les religieux acquièrent, en 1625, « une tente de tapisserie où est représentée la guerre de David contre Goliath[6]; » en 1628, les religieux Carmes font achat d'une tente de 8 pièces représentant l'histoire de Salomon[7]; en 1618, les paroissiens de Saint-Jacques commandent « à la gloire de Dieu et de leur patron, » *Dei gloriæ et sancti Jacobi memoriæ,* deux pièces représentant la vocation de saint Jacques et de ses frères, et la prédication du même saint, avec les miracles de sa légende en médaillons dans la bordure [8]; et bientôt (1628),

1 Suivant une note ajoutée en marge, au XVII[e] siècle, sur l'état mentionné plus haut. « On les voyait encore, dit la même note, en maisons bourgeoises. » La même main a écrit, en parlant des autres tapisseries données par Jean Canart : « Adhuc exstant. » Ce qui était vrai alors ne l'est plus malheureusement : au moment de la Révolution ces tapisseries n'existaient pas à Saint-Remy.

2. M. Boyer de Sainte-Suzanne, a l'article de Reims (*Tapisserie française*), a oublié de mentionner les tapisseries de Saint-Remy, l'une des suites les plus curieuses et les plus complètes qu'il y ait en France.

3. Voy. Appendice, III, ce traité. Les inventaires dressés par l'abbé Bergeat ne mentionnent comme existant, à l'époque de la Révolution, qu'une seule pièce de cette suite, representant le martyre de saint Symphorien

4. Rogier, *Histoire de Reims,* ms. de la Biblioth. nat., t. II, fol. 246-249.

5. Ces armes ont été enlevées à la Revolution, mais les carrés concentriques et en sens opposé qui leur servaient de cadre en indiquent la place. Voy. Appendice, IV, la descript. de cette tapisserie.

6. Etude de M[e] Goda, minutes de Taillet, notaire. — C'est peut-être celle que nous avons remarquée dans la succession de Louis de Guise.

7. Ibid. Cette *tente* provenait de la succession de Jehan Amé, et fut payée 800 liv. à ses héritiers.

8. La tapisserie de la *Vocation* est la seule qui subsiste aujourd'hui. Celle qui lui faisait pendant a été détruite il y a une quinzaine d'années, et les debris abandonnés à un intelligent fabricant de vitraux, M. Bulteau-Jupin.

à leur exemple, ceux de Saint-Pierre-le-Vieil commandent pour leur église 4 pièces représentant des scènes de la vie de leur patron[1]. A l'église des Cordelières ou de Sainte-Claire, l'archevêque Guillaume Gifford (1622-1629) donne une tenture de tapisserie représentant l'histoire de Joseph, en laquelle sont ses armoiries[2]; celle du couvent de Saint-Étienne doit à la générosité de François de Castille-Villemareuil (1630) une tenture de 4 pièces représentant la vie de saint Augustin[3]; et la modeste paroisse de Saint-Jean, à celle de Jeanne Tavernier, veuve de François Oudin (1690), plusieurs pièces qui meublaient son habitation. Enfin, l'inventaire des meubles de la commanderie du Temple, fait en 1692 (Étude Lemoine), mentionne dans l'église des Chevaliers 3 pièces représentant la vie et décollation de saint Jean-Baptiste[4]. Ajoutons, pour mettre un terme à cette énumération déjà longue, qu'au moment où les agents révolutionnaires dressèrent un état du mobilier de nos églises, elles possédaient encore un nombre considérable de tapisseries à personnages[5]; et nous pourrons affirmer qu'il y avait peu de villes dont les églises fussent plus riches en fait de tentures de ce genre[6].

Povillon parle en outre d'une tapisserie représentant, selon lui, Antiochus qui cède Laodicée à son frère Séleucus : celle-ci n'existe plus depuis longtemps. En 1836, suivant Povillon, elle était encore assez bien conservée et servait de tapis de pied aux jours de solennité.

1. Nous y reviendrons plus bas, à propos de Pepersack.

En 1706, Marguerite Bachelier, de cette paroisse, lui avait légué une tenture de tapisserie de verdure haute lisse, fabrique de Flandre (Testam., 1691-1721, étude Lemoine)

2. Notes de P. Coquault, relatives aux établissements ecclésiastiques de Reims. Biblioth. de la ville, portef. 24, fol. 47 bis.

3. Nous aurons également occasion d'en parler.

4. L'inventaire y ajoute 2 grandes pièces de *tapisserie de Caresme* et 21 autres de même, tant grandes que petites. J'imagine que sous le nom de tapisseries de Carême il faut entendre de simples tentures destinées a couvrir les croix, images et tableaux.

5. Voir à l'Appendice, V, les inventaires dressés a cette époque. On y remarquera 8 pièces de l'*Histoire de Judith*, signée : H. Rydaems, et provenant de l'église Saint-Denis. Il est probable que cette suite était plus nombreuse dans l'origine. Les sujets indiqués dans l'Inventaire du 22 Messidor an III ne forment pas à eux seuls l'*histoire* tout entière ; elle se complétait vraisemblablement par d'autres tapisseries, dans lesquelles il n'y a pas lieu de confondre celle des toiles peintes de l'Hôtel-Dieu qui représente ce sujet. Cette toile remarquable n'est pas sans analogie avec certaines œuvres de Van Eyck, notamment avec les tapisseries de l'*Histoire de la Vierge*, qui sont au palais de Madrid. Je ne crois pas qu'elle ait servi de carton de tapisserie ; il me paraît d'ailleurs évident que les inventaires n'ont pour objet que des *tapisseries* proprement dites.

Feu Povillon-Piérard (*Opuscules*, Reims, 1833-1836) n'a connu de toutes ces tapisseries que celles de la vie de saint Remy. Il cite, en outre, comme appartenant à Saint-André, une tapisserie contenant six sujets différents de l'Ancien Testament. Cette tapisserie, qui existait encore en 1836, a été l'objet d'une dissertation de la part du consciencieux archéologue.

6. Les églises du voisinage avaient peu à envier, sous ce rapport, à celles de la ville.

En 1085, le comte de Flandre Robert I[er], conduisant en Sicile sa sœur, veuve du roi de Danemark et fiancée au duc de Sicile Robert II, fils de Robert Guiscard, s'arrêta à Saint-Thierry, près Reims. Le luxe déployé par les moines dans cette circonstance mériterait d'être rapporté de point en point. Nous mentionnerons seulement les murailles tendues de courtines aux couleurs brillantes, le pavé couvert de coussins moelleux, les sièges revêtus de tapis ou la perfection du travail le disputait à la variété des couleurs (*Vie et miracles de s. Thierry*, ms. de la Biblioth. de Reims, k. $\frac{786}{769}$, fol. 273).

A l'occasion de la dédicace de l'église de l'abbaye d'Avenay, en 1186, par Guillaume aux blanches mains,

Que dirions-nous maintenant des habitations, si nous pouvions, par la pensée, en reconstituer l'ameublement intérieur? Chez les familles nobles ou dans l'aisance, les tentures de tapisseries ne se comptent plus par maison, pour ainsi dire, mais par appartement, et la liste en est quelquefois longue dans les inventaires après décès.

Nous en avons déjà trouvé dans celui de Louis de Guise. Nous aurions pu citer de même celui de l'archevêque Richard Picque (Varin, *Arch. Admin.*, t. III, p. 769); ou l'état du mobilier que Robert de Lenoncourt fit amener, en 1506, d'Artanne en Touraine, dans son abbaye de Saint-Remy (Arch. de Saint-Remy, Renseignements); ou même, à une époque plus rapprochée de nous, en 1763 (Arch. de l'archevêché, liasse 156, n° 14), celui de M. de Rohan, qui n'offre pas moins de 30 pièces de grande dimension et 7 petites, tant de Flandre que de Bruxelles, représentant l'histoire d'Ulysse, celle d'Hercule, un triomphe romain, les mois et les saisons.

Mais il nous faut citer d'autres exemples; et le lecteur ne serait pas satisfait si, en les donnant, nous supprimions certains détails qui, en fait de tentures, caractérisent les variétés du genre.

Les huit tapisseries acquises par les Carmes, en 1628, provenaient d'un bourgeois, Jehan Amé (Min. de J. Taillet, 22 nov. 1628), et elles n'étaient pas les seules que ses héritiers recueillirent.

En 1621, chez Claude Thiret, chevalier, s[r] de Prin, maître d'hôtel ordinaire de M. le Prince de Condé, rue de la Chèvre, paroisse Saint-Symphorien, on trouve, indépendamment d'un certain nombre de tableaux, les tapisseries qui suivent (Min. de Rogier, Étude de M[e] Goda) : une tenture de 8 pièces où est représentée une chasse; 11 pièces où sont figurés plusieurs oiseaux, ramaiges *(sic)* et feuillaiges de diverses couleurs; 6 pièces où est représentée l'histoire de Gédéon; 6 pièces façon d'Anvers; une tenture de tapisserie où est une histoire; 24 pièces de tapisserie de Flandre de diverses couleurs; d'autres pièces de tapisserie de Bergame et de Turquie « en grand nombre ».

Nous relevons ensuite, en 1655, une tenture de haute lisse, de huit pièces, d'abord léguée aux pères Carmes par Madeleine Goujon, puis laissée dans sa succession (Étude de M[e] Lemoine); en 1669 (Min. de Rogier, Étude de M[e] Lemoine), une tenture de tapisserie de haute lisse provenant de la succession de

l'abbesse Hélisande, fille de Jean, vicomte de Mareuil, donna des tentures de soie pour couvrir les colonnes et des tentures de laine de diverses couleurs pour couvrir les murailles du chœur aux jours de fêtes (cartulaire d'Avenay, Biblioth. de Reims).

Marie Colbert, femme de Pierre Chertemps, sieur de Seuil, qui passe dans les mains de Jacques Chertemps.

En 1670 (*Ibid.*), une de 17 aunes, faisant partie de la succession d'Antoinette Coquebert, veuve de Jean de la Salle, acquise par Gérard Bignicourt, seigneur de Bussy, vicomte de Chenay, maître des eaux et forêts, époux de Anne de la Salle.

En 1678, 3 tentures de tapisseries, recueillies par le chanoine Raoul Frizon dans la succession d'Antoine Frizon, son père (Minutes de Dallier, Étude Lemoine); 8 pièces représentant l'histoire de l'Enfant prodigue, et 8 de verdure, dans le mobilier de Charles de Raimond, chevalier, seigneur d'Arnicourt (Ibid., même année).

En 1684, l'inventaire des biens de Jean, comte de Coligny, après la mort de Anne-Nicole de Maupas, sa femme (Archives de la Ville), énumère une quantité de tapisseries, dont 9 de haute lisse, 21 de verdures de Flandre, pareil nombre de Bergame, dont 4 à fleurs, 6 autres pièces aux armes du comte, 2 *chiffrées*, 6 *à manière de chiffres,* sans parler de plusieurs tentures tant de satin de Bruges que de brocatelle de Venise.

Le testament (Étude de Me Lemoine, min. de Dallier, 10 nov. 1690) d'Elisabeth de Paris, ve de Pierre Chertemps, mentionne une tenture de verdure de 6 pièces, qui meublait son château de Muire.

En 1694, dans la maison de Jean Maillefer, l'auteur des *Mémoires,* rue de la Clef, on trouve 2 tentures de haute lisse, 1 de Bergame, et de plus, une chambre garnie de cuir doré (même étude, min. de Dallier).

En 1696, chez Jacqueline de la Salle, veuve de Nicolas Coquebert de Crouy (étude Lemoine), indépendamment d'une tenture de cuir doré de 15 aunes de tour en 6 pièces, 4 pièces de point de Hongrie contenant 12 aunes de tour, 8 pièces de Flandre contenant 26 aunes de tour, 3 d'autre genre contenant 8 aunes, enfin 1 pièce fort ancienne de verdure et feuillages.

En 1697 (Minutes d'Adnet, étude Lemoine), chez André Coquebert, seigneur de Belleaucourt, 8 pièces de haute lisse et de Bergame, acquises par son fils Joseph Coquebert, chanoine.

En 1720, dans la maison de dame Claude Clozier, veuve de Charles Roland, conseiller au Parlement de Metz, rue du Clou-dans-le-Fer, une tenture de tapisserie des Gobelins représentant l'histoire de Céphale et Procris, contenant 14 aunes; 6 pièces de verdure haute lisse de Flandre, contenant 17 aunes; 7 pièces du même genre, contenant 21 aunes (Étude Lemoine).

En 1730, dans celle du chanoine Lacourt, quatre chambres de tapisserie, léguées à l'Hôtel-Dieu par le savant écrivain, avec une riche bibliothèque et un certain nombre d'objets d'art ou de curiosité, dont quelques-uns sont passés dans le musée de la Ville (Arch. de l'Hôtel-Dieu).

La vente des meubles de Jean-Baptiste Maillefer, en 1734, mentionne 22 aunes de tapisserie de haute lisse, 10 aunes de tapisserie à grand feuillage, 16 aunes 1/2 de tapisserie des Gobelins (Étude de Me Lemoine, papiers à classer);

Celle de Marie Le Franc, veuve de Jacques Lagoille, écuyer, secrétaire du roy en 1735 : une tenture de 10 aunes, une de 11 aunes, une 3e de 14 aunes (*Ibid.*);

Celle de Charles de Y de Seraucourt, chevalier, seigneur d'Artaize, en 1733 : 6 pièces verdure, fabrique de Flandre, donnant 17 aunes 1/2, 2 autres pièces contenant 6 aunes 1/2 (*Ibid.*);

Celle de Marie Paris, veuve de Jacques-Christophe de Mongeot, en 1737 : une tenture de 17 aunes (*Ibid.*);

Celle de Marie-Françoise de Gobelin, femme de Guillaume-Henry de Montfort, même année : une tenture de haute lisse à large bordure, composée de 3 pièces, et une autre de 12 aunes (*Ibid.*);

Enfin, dans celle de Louis-Antoine de Vignacourt, seigneur de Saint-Loup-aux-Bois, en 1739 (Étude de Me Lemoine), figurent : 3 tentures de tapisserie d'Auvergne à personnages, la 1re de 5 pièces, la 2e de 4, la 3e de 2 ; 4 pièces de la fabrique d'Aubusson, également à personnages ; 5 pièces de point de Hongrie ; 7 pièces de tapisserie à fleurs ; 5 pièces de vieille tapisserie, et 2 de Bergame (*Ibid.*).

A part deux ou trois, tous ces documents ont été recueillis dans une seule étude. Nous aurions pu en augmenter le nombre, en portant nos recherches sur d'autres points et en les étendant à une période moins restreinte : mais ces exemples suffisent, et l'on se fera une idée du reste quand on saura que, au sacre[1], l'usage était de tendre de tapisseries les rues par lesquelles le roi devait passer,

1. Voir notamment, pour le sacre de Charles VI, l'*Histoire* de ce prince par Juvénal des Ursins, page 8 de l'édition in-4°; pour celui de Louis XIV, Oudard Coquault, *Mémoires*, 1654, et *Conclusion du Conseil de Ville*, du 11 mai de la même année.

« Aux premières entrées que le roy fait dans les villes de son royaume, lit-on dans l'Etat de la France de 1736, t. I, p. 502, les officiers de la ville doivent payer aux maréchaux et fourriers des logis une certaine somme; autrement les arcs de triomphe, les portiques, les tapisseries et toutes les décorations appartiennent moitié aux marechaux des logis du roy, et l'autre moitié aux fourriers. Néanmoins, en 1670, Louis XIV voulant épargner le payement des ces droits aux villes nouvellement conquises, fit dire à ces maréchaux des logis et fourriers de ne leur rien demander, et en dédommagement, S. M. faisait payer à ses maréchaux et fourriers une somme, tantôt par le Trésor royal, tantôt sur sa cassette. »

Au sacre de Louis XV, en 1722, la ville de Reims paya une somme aux officiers royaux pour racheter ses arcs de triomphe, portiques et tapisseries.

depuis la porte de Paris jusqu'à Notre-Dame, puis de Notre-Dame à Saint-Remy sur le passage de la sainte Ampoule, étendue qui peut être évaluée à deux kilomètres et demi, sur deux rangs. On comprend combien de tapisseries devaient y être employées, sans que l'on pût songer à dégarnir les appartements destinés à recevoir les personnes de distinction et les étrangers que la cérémonie amenait à Reims.

Ce seul fait, emprunté à l'histoire d'une ville de deuxième ordre, démontre assez quelle était alors l'importance de la tapisserie dans l'ameublement des habitations.

En 1759, un journal de la province (*Affiches de Provins,* 27 juin) annonçait qu'un sieur Sénéchal, demeurant à Paris, avait trouvé le secret de rendre aux anciennes tapisseries... leurs premières couleurs. Il prenait, pour remettre simplement en couleur, 4 liv. par aune pour les verdures ordinaires, 5 liv. pour les tapisseries à personnages, 7 liv. pour réparer entièrement les verdures des Gobelins et de Bruxelles, 10 liv. pour celles à personnages. La publicité cherchée en Champagne par cet industriel prouve que son talent avait quelque chance d'y réussir.

A la fin du XVIIIe siècle, le goût des tapisseries, toujours en honneur, n'était pas près de céder à l'envahissement des misérables tentures de papier qui les ont depuis remplacées. Il est curieux de voir, dans un journal qui se publiait à Reims en 1772 (*Affiches d'Havé*[1], p. 220), quels efforts d'éloquence les fabricants de papiers peints avaient à faire encore, à cette époque, pour placer leurs produits. Aussi, bien des maisons de notre ville, il y a cinquante ans, comptaient encore plusieurs tapisseries dans leur ameublement, malgré le changement apporté dans les fortunes et les habitudes par vingt-cinq ans de révolution.

III.

LA FABRICATION DES TAPISSERIES A REIMS, DU XIIIe SIÈCLE AU XVIIIe.

Ce qui relève singulièrement la valeur des richesses mobilières dont nous venons de constater l'existence, c'est qu'il nous est permis d'en faire honneur, en grande partie, à des artistes rémois, et que du XIIIe siècle au XVIIIe la peinture textile eut chez nous sa tradition.

1. Voy. Appendice, VI.

Cette opinion est celle de juges compétents, de MM. Jubinal, Dussieux, Charles Blanc[1]; ils n'hésitent pas à reconnaître que, dès le XIVe siècle, les tapis de Reims jouissaient d'une célébrité universelle, avec ceux d'Arras, de Beauvais et de Paris. Je pourrais me dispenser d'invoquer d'autres autorités, mais les gens difficiles veulent des preuves, et, malgré la perte ou la dispersion des documents, j'essayerai de leur en donner.

Le Grand d'Aussay termine son *Histoire de la vie privée des Français*[2] par un recueil de proverbes du XIIIe siècle, tiré d'un manuscrit du fonds de Saint-Germain, à la Bibliothèque royale, où se trouvent rassemblées les choses de ce temps qui avaient le plus de réputation, non seulement en France, mais dans toute l'Europe; parmi elles figurent les tapis de Reims, alors sans rivaux, puisqu'aucune autre ville, dans le document que j'invoque, ne partage notre renommée pour ce genre de produits.

On ne sera conséquemment pas surpris de trouver dans Du Cange, au mot *tapinum*, des textes extraits d'anciens cartulaires et relatifs aux marchands de Reims qui étalaient dans les foires les toiles et tapis de notre fabrique.

Les Statuts du métier dressés en 1302, lors de la fusion des deux corporations des haute-lissiers et des tapissiers sarrazinois, nous fournissent un nom qui prouve que des ouvriers de Reims travaillaient alors à Paris. Eustache de Reims y figure comme signataire parmi les maîtres sarrazinois.

Dans l'énumération des dons faits à nos églises, j'ai rappelé les tapisseries données en 1419 à Saint-Remy par son abbé Jehan Canart. Parmi elles il en est dont un ancien inventaire parle en ces termes :

« Il fist faire et donna cincq grandes pièces de drap de tappicerie où est la vie de Monsieur saint Remy jusques à l'histoire où il baptisa le premier roy chrestien, et sont lesdits tappis à grans personnaiges. »

Il faut citer encore, à ce propos, un acte que nous offrent les archives de l'abbaye, et qui porte la date du 11 octobre 1419 (liasse 389, n° 5). L'abbé y donne décharge des sommes employées par Nicole Josselin, religieux de l'abbaye et prévôt de la Montagne, « commis par nous, dit-il, en l'ouvraige de la tappicerie de Monsieur saint Remy que présentement faisons faire, tant aux tapiciers et au pointre (*sic*) qui la font... »

On ne parle en ces termes que d'un ouvrage exécuté dans le pays, sous les

1. Jubinal. *Les anciennes tapisseries historiées*, t. II, p. 15. — Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, 1re édit., p. 5. — Ch. Blanc, *Hist. des peintres*, Ecole française, Introduction, p. 8.

2. T. III, p. 403 de l'édit. donnée par Roquefort. Le manuscrit cité est un in-fol. du fonds Saint-Germain, fol. 71, recto, col. 2.

yeux de celui qui en fait les frais ; et ce qui est dit des conditions dans lesquelles fut exécutée la tapisserie de la vie de saint Remy, doit vraisemblablement s'appliquer aussi à une autre tenture, celle de la vie de saint Christophe, en cinq pièces, que le même abbé fit faire ensuite[1].

L'histoire des tapisseries de la cathédrale nous offre un peu plus tard un pareil fait. Soit que les tapisseries léguées par Jacques Juvénal des Ursins ne fussent pas entièrement terminées, soit qu'elles fussent insuffisantes pour garnir le chœur de Notre-Dame, l'un des premiers soins de Jean Juvénal, de retour à Reims en 1459, après le procès du duc d'Alençon, fut de réunir d'habiles ouvriers pour achever l'œuvre commencée par son frère. Marlot, à qui nous empruntons ce renseignement[2] l'avait certainement recueilli dans les archives du Chapitre.

Dira-t-on que les ouvriers qui travaillèrent à ces tentures pouvaient être des étrangers, réunis pour la circonstance? Cette supposition aurait quelque apparence de raison, si les faits qu'elle doit expliquer étaient isolés et sans suite, comme sans précédents. Or il ne faut qu'ouvrir les *Archives de Reims* par Varin pour reconnaître que les tapis étaient pour Reims, à cette époque, un objet de fabrication habituelle. Voyez, par exemple, en 1436, le tarif des produits soumis à l'impôt des aides royaux : vous y trouverez les *tapisseries* portées, avec les serges et d'autres tissus, pour un revenu de XL sols, de même que les étamines pour un revenu de XXVI livres. (*Deniers patrimoniaux*, vol. II, n° 3.)

Un peu plus tard, en 1457, je citerai le nom d'un tapissier faisant réellement la tapisserie. « Le IXe jour de mars 1457, lit-on au compte du temporel de l'archevêché, Lods et ventes (p. 115 v^{so}), fut payé audit Colin Colin, tapissier, la somme de 33 sols par. pour salaire d'avoir fait pour mondit seig^{r} de Reims trois escussons aux armes de mond. seig^{r} et mis en trois tappis où il y a à chacun une licorne. »

Je ne doute pas qu'en continuant nos recherches nous ne trouvions de nouveaux documents du même genre.

Ils doivent être rares néanmoins, car à cette époque le vieil art français de la tapisserie, banni de nos cités industrieuses par la guerre et l'occupation étrangère, a émigré presque entièrement dans les Flandres et dans l'Artois, où l'attiraient et le maintinrent pendant deux siècles les ressources d'un vaste commerce, les arrivages de laines à bon compte, les perfectionnements de la teinture, enfin et surtout les

1. On peut voir, par le *Mystère de saint Christophe*, publié par la Société des bibliophiles français (*Mélanges*, t. VII), quelle pouvait être la composition des sujets de cette tapisserie.

2. *Hist.*, t. IV, p. 210, édit. de l'Académie. V. aussi Dallier, *Mémoires pour servir à l'histoire de Reims*, in-folio, t. Ier, p° 502.

encouragements accordés aux industries de luxe par la maison de Bourgogne. Grâce à ces conditions favorables, Valenciennes, Tournay, Bruxelles, Lille, Audenarde, Arras surtout, devenus presque exclusivement les centres de cette fabrication, finirent par faire oublier notre ancienne réputation, en dépit des efforts de François Ier pour la relever à Fontainebleau.

Et cependant, n'est-ce pas, en quelque sorte, une démonstration de la persistance de la tapisserie à Reims, que la présence de cette suite si riche de toiles peintes que nous a conservées l'Hôtel-Dieu? Plusieurs proviennent du mobilier décoratif que l'échevinage mettait à la disposition des acteurs des mystères, mais le reste porte évidemment le cachet de cartons de tapisseries exécutées pour le Chapitre, et selon toute vraisemblance exécutées sur place[1]. Plus heureuses que plusieurs des cartons de Raphaël, ces toiles ont échappé à la destruction; avec elles s'est conservée pour Reims la trace de l'art dont nous parlons, à travers le XVe, le XVIe et le XVIIe siècle, auxquels elles appartiennent.

Arrivé à ce dernier, nous n'aurons qu'à enregistrer les documents qui s'offriront en foule à notre choix. Volontiers je dirais de cette époque qu'elle fut pour nous celle d'une renaissance de la tapisserie : renaissance d'autant plus facile et plus active que cet art avait encore des représentants à Reims, quand l'interruption des dissensions civiles et religieuses, après l'avènement de Henry IV, lui permit, comme à beaucoup d'autres, comme aux lettres elles-mêmes, de reprendre son libre développement. Car il ne faut pas l'oublier, ce commencement du XVIIe siècle est pour nous, après le pontificat du cardinal de Lorraine, l'époque la plus florissante de notre histoire au point de vue intellectuel.

Si, dans les premières années du siècle, le nombre restreint des maîtres qui exercent le métier, l'envoi d'apprentis dans d'autres villes pour l'apprendre[2], l'appel à des fabriques plus florissantes pour se fournir de tapisseries, indiquent peu d'activité dans la fabrication, bientôt il en est autrement. Ce n'est pas assez pour les tapissiers de tenir toujours, après les métiers artistiques proprement dits des vitriers, peintres, brodeurs, sculpteurs et bossetiers, leur rang dans les proces-

1. Les plus intéressantes de ces toiles sont aujourd'hi réunies au Musée de la Ville. Aux détails que nous avons précédemment publiés sur leur origine dans *Les artistes rémois* (Introduction, XXXIII), nous ajouterons le suivant, recueilli dans Foulquart, *Préparation pour le sacre de Charles VIII* (Biblioth. de Reims, d'après le manuscrit original qui appartenait à la Ville, et se trouve aujourd'hui à la Biblioth. du roi, manuscrit Fr. 8335, *Hist. de Reims*, par Rogier, t. II, : « 1484. Le samedy 15 may, mon maître Coquillart me bailla l'histoire de l'Eslection et couronnement de Pharamond, premier roy de France, et de l'Institution de la loi salique, pour faire faire au coin de Saint-Fiacre... Les Carmes prêtèrent la couronne pour faire le mestier du roy Pharamond, et l'Hostel-Dieu presta ses tapisseries pour servir audit mystère. »

2. Min. de Rogier, 24 avril 1621.

sions avec leurs torches de cire jaune[1]; ils ont besoin de s'affirmer davantage en face des autres corporations, vis-à-vis de la clientèle et d'eux-mêmes, et d'assurer par de nouvelles garanties l'honorabilité de leur commerce. Le moment venu où les corps de métiers remettent en vigueur les anciens statuts ou en demandent de nouveaux à l'autorité, ils prennent des premiers part à ce mouvement. Dès le 23 août 1616, ils ont leur règlement, donné par le bailly ducal, à la requête de six d'entre eux[2], et enregistré au Parlement le 5 août 1627, en conformité des Lettres patentes obtenues en mars de la même année. L'article 23 de ce règlement, en partie rédigé sur celui qu'avaient reçu les tapissiers de Paris en 1476, énumère les ouvrages du métier que les maîtres jurés ont droit de visiter, et en tête se trouvent les *tentures de tapisserie de toutes sortes et qualités qu'elles soient, les mantes,* etc. Le reste consiste en objets confectionnés, plus particulièrement du ressort des courtepointiers. Si nous nommons les *mantes* ou *mentes,* c'est parce que la fabrication de cette sorte de couvertures était particulière à Reims[3]. Or, le mot qui est encore en usage dans les campagnes environnantes l'indique suffisamment, on entendait par là le manteau ou couverture de parade que l'on étendait sur le lit : rien conséquemment ne se rapprochait davantage de la tapisserie; et quand nous rencontrons un tapissier chez lequel s'exécute cette fabrication, nous sommes fondé à croire qu'on y fabrique aussi la tapisserie. C'est le fait de Nicolas de Blois à Reims, en 1655[4]. Du reste, quand Pepersack vint s'y établir en 1633, pour exécuter les tapisseries de Henry de Lorraine, ses auxiliaires furent généralement pris parmi les compagnons et les maîtres du métier exerçant en cette ville. Avant lui, en 1625, nous voyons qu'Isabeau Le Roy, veuve de Jehan Philippe Ponnart, continuait l'industrie de son mari comme tapissière *en petit et gros poinct*[5], et nous aurons occasion d'en nommer d'autres; avant lui, la

1. Min. de Leleu, 5 mai 1638. — Voir aussi l'ordonnance de police de 1685. A cette époque, les tapissiers avaient deux torches au lieu d'une

2. Etienne Parent, Abdenago Anger, François Jacopin, Antoine Parent, Pierre de Gesnes, Robert Anger.

Ce règlement a été imprimé plusieurs fois, notamment en 1731, chez Fr. Jeunehomme; en 1770, chez Jeunehomme. M. Varin lui a donné place dans ses *Archives législatives,* statuts, t. II, p. 441, avec plusieurs arrêts rendus à la requête des tapissiers, et imprimés en 1770 à la suite du règlement.

3. Savary des Bruslons, *Dict. univ. du commerce;* voy. aussi *Complém. du diction. de l'Académie.*

4. Etude de Me Lemoine, min. de Rogier, 7 octobre 1655. Guill. Douart, faiseur de mantes, reconnaît que Nicol. de Blois, marchand tapissier à Reims, luy a presté un mestier à faire mantes avec les navettes et deux lames et le hourdissoix... pour travailler pour son service jusques à Noël... à faire mantes, et en faire et livrer chacune semaine aud. de Blois une vaisselée moyennant 63 liv. tournois pour chacune vaisselée de mantes. — Par *vaisselée* on entendait la quantité d'étoffe que pouvait contenir un baquet à foulon.

5. Étude de Me Lemoine, min. de Taillet, 13 novembre 1625. Jehanne La Joye, veuve de Nicolas Chauvet, met Jehanne Chauvet sa fille en apprentissage à Izabeau Le Roy, veuve de feu Jehan-Philippes Ponnart, tapissière en petit et gros poinct, pour un an, moyennant 18 liv. tournois, à payer par les exécuteurs du testament de Me François Rogier, chanoine de Reims.

rue où les tapissiers s'étaient fixés de préférence avait perdu peu à peu le nom de la *Fourbisserie* qu'elle portait, pour prendre celui de la *Tapisserie;* ce dernier lui appartenait à peu près exclusivement dès 1629.

C'est donc à tort qu'on a regardé l'arrivée de Pepersack à Reims comme un fait isolé. L'entreprise par cet artiste d'un grand ouvrage pour le jeune archevêque, étant la seule dont on pût juger sur pièces, a frappé uniquement les esprits. Mais, si l'on est forcé de reconnaître qu'il n'a pas apporté à Reims une industrie nouvelle, nous verrons aussi que cette fabrication lui doit une partie de ses succès.

A mesure que le métier prend de l'extension, s'accroît naturellement le nombre de ceux qui l'exercent. En 1602, six maîtres seulement étalaient en foire de Pâques; on en compte onze en 1646. Dès ce moment, plusieurs figurent au nombre des habitants *aisés* de la ville; parmi eux ou dans leurs alliances on trouve les noms des familles les plus connues de la robe, du haut commerce ou même de la noblesse commerçante, ceux des Moët, des Rogier, des Roland, des Bruyant, des Le Poyvre, des Thierrion.

Du reste, on voit, par le recueil des dessins de notre charmant artiste Baussonnet, qu'au XVII[e] siècle la tapisserie et la broderie à l'aiguille étaient pratiquées à Reims dans la plupart des familles aisées et des maisons religieuses. L'établissement charitable de M[me] de Magneux, en 1634, contribua sans doute à maintenir dans notre ville le goût pour ce genre de travail, car il comptait parmi ceux auxquels on exerçait les filles entretenues sur cette fondation[1].

De là vient peut-être que les maîtres du métier prennent généralement, dans les actes de réception, à la fin de ce siècle et pendant le suivant, le titre de *tapissiers-brodeurs,* à l'exemple de quelques Flamands des siècles précédents[2].

Une histoire complète de la tapisserie à Reims serait ici déplacée; signalons seulement ceux des maîtres dont la fabrication nous fit le plus d'honneur.

PEPERSACK.

Le règlement de 1616 nous apprend que les tapisseries communes et « de petit prix » étaient alors celles de Beauvais, Rouen, Tournay. Un peu plus tard, les villes de Paris, d'Anvers et de Charleville tenaient au contraire le premier rang dans ce genre de fabrication. Ceci ressort aussi d'une délibération prise le 26 dé-

1. Dallier, *Mémoires,* p. 464.
2. Houdoy, *Les tapisseries de haute lisse, histoire de la fabricatian lilloise,* p. 140.

cembre 1628 par les paroissiens de Saint-Pierre-le-Vieil, qui arrêtaient de faire faire une suite de tapisseries pour leur église et autorisaient ceux d'entre eux à qui ils en donnaient la charge à les faire exécuter dans l'une des trois dernières villes, selon qu'ils jugeraient être plus utile pour la paroisse.

C'est évidemment à Pepersack que Charleville devait sa réputation : il y avait le titre de tapissier du duc de Mantoue, quand MM. de Saint-Pierre s'adressèrent à lui. C'était vraisemblablement dans les Pays-Bas qu'il avait appris son art, car le nom de sa femme, Elisabeth van Cuessem, rappelle un tapissier de Bruxelles qui, d'après les comptes recueillis à Lille par M. Houdoy[1], exerçait en 1617. A l'époque où nous placent les premiers travaux qui lui furent commandés pour Reims, il était déjà l'artiste préféré pour les églises[2].

Le marché fait par MM. de Saint-Pierre est du 4 mars 1629. Il porte que l'artiste prendra pour modèles les deux tapisseries de l'histoire de saint Jacques faites de neuf pour l'église de ce nom, et qu'à ce propos elles lui furent « montrées ». Les deux pièces dont il s'agit avaient été exécutées en 1619. Où et par qui ? nous ne le savons pas. L'expression que nous relevons dans le marché fait pour Saint-Pierre n'oblige pas précisément à croire qu'elles ne sortaient pas de l'atelier de Pepersack.

Quoi qu'il en soit, il est convenu avec lui qu'il fera d'abord, à titre d'essai, deux pièces dont les patrons lui sont remis et représentant, l'une J.-C. appelant saint Pierre, et l'autre la présentation de saint Pierre à J.-C. *(sic)*, ou, comme je lis ailleurs, saint Pierre étant sur les eaux. Ces pièces doivent être rendues à Reims dans le délai de six mois. Le prix fixé est de 30 liv. par aune de Paris en carré, sur lequel on lui paye d'avance 300 liv. moyennant caution donnée à l'artiste par un homme de loi de Mézières nommé Guérin.

Par le même acte, il est convenu que, après les deux premières pièces terminées au contentement des paroissiens, Pepersack en fera d'autres aux mêmes conditions, « suivant les dessins qui s'en font par le nommé Murgallet, maître peintre, demeurant à Troyes ».

1. *Les tapisseries de haute lisse*, p. 151. M. Houdoy nomme ce tapissier Jean Van Cudtsem, sans doute par erreur de lecture.

On trouve, à la Matricule des Bénédictins de Saint-Maur, en 1629, n° 82, un religieux natif de Toulouse, et nommé Pierre-Sébastien Pepessac. L'orthographe du nom de notre tapissier est parfaitement fixée par sa signature et par les tapisseries elles-mêmes; il est bon de remarquer cependant qu'il est transformé en Perpessac dans la plupart des titres où il figure, ce qui prouve qu'on prononçait de même assez souvent. La ressemblance des noms ne nous a pas paru un motif suffisant pour faire de Pepersack autre chose qu'un Flamand.

2. *Archives histor. du Nord de la France*, t. IV, p. 276. — *Arras et l'Artois sous le gouvernement des*

En effet, deux ans avant, le 19 avril 1627, les paroissiens avaient traité avec Pierre Murgallet pour l'exécution, par ses mains et non par autres, de sept modèles et patrons à faire tapisserie. Ce peintre troyen fut souvent associé aux travaux de Pepersack. Nous nous contenterons de rapporter les principales conditions du marché, afin de faire connaître de quel genre étaient les tapisseries de Saint-Pierre. Il est évidemment celui des tapisseries qui furent exécutées plus tard pour la cathédrale. Les modèles, y est-il dit, seront « peints en détrempe, sur toile, avec bordures larges de demi-aune, bien fournies et remplies de festons, de fruicts, fleurs et petits enfans nuds, escussons, cartouches, armoiries, devises, camaïeux et tables d'attente, chacun desquels sept modèles et patrons seront de quatre aunes de hauteur et de quatre aunes et demie de largeur. Les dessins en petit et sur papier desdits sept modèles le sieur Murgallet a promis et sera tenu envoyer et faire tenir à Reims auxdits sieurs paroissiens, auparavant que de peindre lesdits sept modèles; lesquels représenteront l'histoire de saint Pierre suivant les mémoires qui lui en seront fournis de leur part. Le présent marché et convention fait moyennant la somme de 400 liv., sur laquelle somme ledit sieur Murgallet a reçu comptant 150 liv.; le reste lui sera payé savoir : 150 livres après qu'il aura livré les quatre premières pièces, et les autres 100 livres après qu'il aura livré les sept modèles. »

Sans attendre que les deux premières pièces fussent livrées, au mois d'octobre 1629, on remet à Pepersack les dessins de trois autres tapisseries représentant[1] :

1. S. Pierre plorant en une cambre,
2. N. S. marchant sur les eaux,
3. N. S. baillant les clefs à S. Pierre.

Comment traitait-on sans difficultés pour la continuation du travail, quand la première convention l'avait subordonnée à l'entier achèvement des deux premières pièces? Nous ne reconnaissons point ici la prudence ordinaire des marchands dont se composait en majeure partie la paroisse. Le retard apporté dans la livraison de ces pièces avait peut-être une excuse dans la prudence exagérée ou la mauvaise volonté du conducteur du coche qui faisait le service entre Charleville et Reims; c'était du moins la raison qu'alléguait Pepersack dans une correspondance que nous avons retrouvée. Peu après, cependant, à la fin de décembre 1629, sa femme se servait du même coche pour amener elle-même les

archiducs Albert et Isabelle-Claire-Eugénie, par M. de Hauteclocque, dans les *Mémoires de l'Académie d'Arras*, 1874, deuxième série, t. VI.

1. Je continue de relever ces titres, afin de constater ce qu'étaient ces tapisseries, aujourd'hui perdues.

tapisseries tant réclamées et auxquelles il était arrêté d'avance que l'on ferait de notables changements. Par suite, il lui fallut remporter les deux pièces avec leurs modèles. Murgallet, à son tour, dut modifier ceux-ci d'après les nouvelles exigences des paroissiens. Ce fut l'objet d'une nouvelle convention avec lui (18 juillet 1630), et Pepersack fut obligé enfin de faire différentes fois le voyage de Troyes pour s'en entendre avec lui. Après des retards et des discussions qui durèrent près de trois ans, les paroissiens finirent par oublier qu'eux seuls en étaient cause; et le pauvre tapissier, réduit à recourir à la justice pour maintenir ses droits, ne craint pas d'employer la prière pour obtenir d'eux un maigre dédommagement en sus du prix fixé par son marché.

Dans l'humble requête qu'il leur adresse à ce sujet, nous voyons qu'au lieu de sept pièces, quatre seulement furent exécutées; et par la quittance définitive donnée par Pepersack le 9 octobre 1633, qu'il reçut 300 livres comme dédommagement, y compris les frais de l'instance intentée par lui contre les paroissiens.

L'inventaire des tapisseries dressé en l'an III par les agents municipaux n'en porte que trois, avec la mention qu'elles proviennent de la paroisse Saint-Pierre, savoir : saint Pierre aux pieds de J.-C. sur le bord du lac de Génésareth; saint Pierre près d'être submergé, ou J.-C. marchant sur les eaux; saint Pierre recevant les clefs. Deux de ces pièces furent livrées en l'an IV pour servir à l'installation du tribunal civil dans la maison de Saint-Denys, et la troisième fut employée comme tapis de pied par les juges du tribunal criminel[1].

Elles disparurent avec beaucoup d'autres, qui reçurent une semblable destination et dont quelques-unes étaient certainement précieuses.

Les premières pièces exécutées pour Saint-Pierre étaient à peine terminées que Pepersack traitait de la confection de 5, 6, ou 7 pièces du même genre destinées au couvent de Saint-Étienne. Elles lui étaient demandées par messire François de Castille, seigr de Villemareuil, intendant de la maison et finances de Monsieur, frère du roy, représenté par Me Christophe Bignicourt, receveur des décimes du diocèse. Le marché, sans nommer le peintre auquel avait été confiée l'exécution des cartons, dit que le tapissier devra les copier en sens inverse. Suivant l'habitude de l'époque, la bordure comprendra des feuillages, festons, camaïeux, etc. Le prix fixé est de 33 livres l'aune carrée (Étude Fargues, min. de Pre Angier, 30 mars 1630). Le sujet, sans être dès ce moment arrêté, devait être

1. Voir à l'Appendice, VII et VIII, les pièces qui le prouvent.

l'histoire de saint Augustin. Les inventaires déjà cités contiennent, en effet, quatre pièces de la vie de saint Augustin[1], ayant appartenu à Saint-Étienne; ils n'en mentionnent pas d'autres provenant de la même abbaye.

Comme celles de Saint-Pierre, ces tapisseries furent employées à garnir la salle d'audience du tribunal criminel.

Nous arrivons enfin à l'important travail exécuté pour Henry de Lorraine et qui ne comptait pas moins de douze grandes pièces et dix-sept petites.

L'engagement pris par Pepersack envers le prélat[2] est du 29 novembre 1633; il l'obligeait à travailler à Reims même aux tapisseries qui lui étaient commandées, et mettait à cet effet à sa disposition deux pièces du logis abbatial de Saint-Nicaise. Pepersack ne tarda pas à y organiser son atelier, tandis que sa famille prenait gîte dans la maison d'un tapissier de Reims, juré du métier, dont il avait fait son auxiliaire. Devenu veuf, mais fixé définitivement dans notre ville par l'entreprise de divers travaux, il épousa le 25 juin 1635 (min. de Thomas Rogier) Françoise Collery, fille de Nicolas Collery, sergent royal, qui lui apporta en dot 600 livres[3].

1. En y comprenant la pièce où, suivant l'inventaire, on voyait « un solitaire ». Ce personnage, paraît-il, n'était autre que saint Augustin; la pièce d'ailleurs est indiquée comme étant de Pepersack.

2. Voy. Appendice, IX.

3. On voit, par le testament d'Antoinette de Femy, veuve de Nicolas Collery (1er juillet 1644, min. de Tauxier, étude Charneau), que, sur cette somme, P. Collery, beau-frère de Pepersack, alors demeurant à Troyes, avait pris à sa charge 500 liv. de principal de rente. Sa mère, pour le rembourser d'autant, lui assurer pareil mariage et le récompenser d'autres sacrifices, lui abandonnait une maison sise rue Neuve.

C'est probablement le même Pierre Collery qui, devenu religieux oblat au couvent des Minimes de Reims, donne, en vue de sa prochaine profession, audit couvent, trois maisons sises à Reims, rue Perdue, deux autres rue des Bains, à charge d'une rente de 60 liv. à payer à Françoise Collery, sa sœur, de messes à l'intention d'elle et de lui après leur mort, enfin de messes et services à célébrer chaque année en faveur d'une confrérie des Trépassés à établir dans ledit couvent.

Françoise Collery, dans son testament (31 décembre 1667, min. de Leleu, étude Lemoine), rappelle cette fondation et demande à être enterrée dans l'église des Minimes. Elle entend que ses biens soient partagés également entre ses enfants, dont les noms suivent : Ponce Pepersack, son fils, Liesse Pepersack, femme de Adolphe de Lanais, et Louise Pepersack, femme de Jean Blanchebarbe.

Ad. de Lanais doit être le fils de Guy de Lanais ou Lanoy, tapissier à Paris, à qui fut confiée, en 1660, la réparation de l'histoire de Clovis.

Ponce ou Poncelet Pepersack avait été baptisé à Saint-Timothée, le 16 juillet 1643. Il était sellier, et avait épousé le 21 avril 1676, à Saint-Pierre, Elisabeth Dumont.

Louise avait été baptisée le 2 avril 1636, à Saint-Jean. Elle mourut en 1671 (Saint-Symphorien).

D'après les registres paroissiaux, Daniel Pepersack avait eu de Françoise Collery plusieurs autres enfants : Christophe, baptisé à Saint-Jean le 4 mai 1637; Henry, baptisé à Saint-Michel, le 30 décembre 1638; Jacques, baptisé à Saint-Jean, le 11 mars 1639 (ou plutôt 1640); Jean, à Saint-Timothée, le 6 novembre 1644.

Enfin, une autre fille nommée Marie nous est connue par le testament de Marguerite Collery, veuve de Jacques Flamain, chirurgien, qui donne à sa nièce quelques objets mobiliers, et tous ses biens meubles à sa sœur Françoise Collery, veuve de Daniel Pepersack, pour la bonne amitié qu'elle lui porte.

Cette pièce (min. de Roland, étude de Me Neveux) est du 15 décembre 1656. Elle fixera pour nous, d'une manière approximative, en attendant mieux, l'époque de la mort de Pepersack, que ne donne aucun de nos registres. Nous remarquerons en passant que celui de Saint-Jean, ou il devrait plutôt se trouver, n'est pas complet.

Le 2 décembre 1645, Daniel Pepersack avait signé au registre de Saint-Maurice comme témoin du mariage de François Cayot avec Alison Guenart. Il avait été précédemment, le 13 septembre 1638, à Saint-Jean, parrain d'un

Pepersack, d'après le contrat, apportait à sa femme des bagues et joyaux pour 200 livres.

L'année suivante (8 juillet 1636, min. de Desmolins, ét. Douce), Pepersack prenait à louage pour deux ans, de Bernard Fournier, concierge de l'hôtel abbatial de Saint-Nicaise, plusieurs chambres hautes dépendant dudit hôtel.

Les mesures de sévérité prises contre les étrangers par ordre du roi faillirent déranger les plans d'avenir que cette location supposait. Toujours attaché à la maison du duc de Mantoue, Pepersack devait comme tel être expulsé de la ville[1]. A la prière du grand vicaire, il fut sursis à l'exécution de cet ordre jusqu'à ce qu'on connût les intentions de l'archevêque à son égard, à charge par lui de présenter un répondant (conclusion du Conseil de Ville du 23 juillet 1636).

Quelques années après (18 janvier 1644, même étude), Pepersack prit à loyer, de Jean Marlot, une petite maison et jardin sis rue du Chenia, pour six ans, moyennant 50 livres par an.

L'exécution du grand travail dont Pepersack était chargé pour la cathédrale contribua naturellement à étendre sa réputation; apparemment aussi les fabriques de Paris, qui étaient en renom au commencement du siècle, ne satisfaisaient plus les amateurs de tapisseries au même degré que celles de Reims. Nous en aurions pour Pepersack et pour d'autres des preuves multipliées, si tous les marchés avaient été conservés. En voici deux qui regardent Pepersack.

Le premier, dont la copie a été retrouvée à l'état de chemise enveloppant une liasse de minutes (Leleu, étude de Me Lemoine), est du 14 août 1638. Pepersack s'engage, envers noble homme Me Jacques Chertemps, sieur de Mousset, conseiller du roy et receveur des tailles en l'élection de Reims, à faire huit pièces de tapisseries de haute lisse, de vingt aunes demi quart de largeur sur trois aunes 1/4 de hauteur, pour meubler une salle haute de la demeure dudit sieur de Mousset, esquelles sera représentée l'histoire de Théagène et Cariclée, suivant les modèles

fils du tapissier Pierre Damour; et le 28 septembre de la même année, parrain, également à Saint-Jean, d'une fille du tapissier Jean Perclas. Sa femme, Françoise Collery, avait été la marraine de chacun de ces deux enfants.

Il est démontré par là qu'il était catholique, et même connu comme tel dans sa paroisse, contrairement à ce qu'a écrit l'abbé Géruzez, et d'après lui, sans plus de preuves, l'auteur de l'*Histoire et description de la cathédrale de Reims*, M. l'abbé Cerf.

Le prénom qu'il portait a pu induire en erreur à ce sujet; mais il se donnait fréquemment à cette époque, ainsi que d'autres semblables, parmi les catholiques. On connaît Daniel de Cosnac, auteur de Mémoires publiés par la Société de l'histoire de France; et parmi les hommes qui jouèrent un rôle dans les Ardennes, on cite David de Proissy et Daniel de Wignacourt.

La table de Saint-Denis mentionne, au 13 septembre 1674, l'enterrement de Françoise Collery, veuve de Pepersack.

1. Hubert Muisson, sculpteur en marbre, également de Charleville, venu en France en 1672, dut, pour pouvoir s'y fixer, demander des lettres de naturalisation (*Nouv. archives de l'art français*, 1873, p. 251).

que ledit Pepersack fera faire à ses frais... à rendre d'huy en un an date des présentes, et conformément aux pièces de tapisseries qui sont faictes de neuf ès église et paroisse Saint-Pierre-le-Vieil et l'abbaye Saint-Estienne dudit Reims ». Le marché ne parle pas de bordures, cependant l'histoire de Théagène et Cariclée dut en avoir comme ses modèles, d'autant que dans le détail des ornements le marché parle de festons et de camaïeux. Le prix fixé pour le tout était de 1,800 liv., sur lesquelles Pepersack reçoit en avance 300 livres. Nicolas Collery, son beau-père, intervient comme caution.

Le second marché est du 17 juin 1647; nous n'en avons pas la teneur, parce qu'il fut passé à Paris devant deux notaires au Châtelet. Mais nous savons, par une procuration donnée par Pepersack à Jean Damiens, marchand demeurant à Paris, qu'il s'agit d'une suite de tapisseries commandées par le chapitre de Notre-Dame de Paris. Le prix devait être payé en huit mois, par portions de 50 livres chaque semaine, dans les mains de Jean Damiens : il était conséquemment de 1,600 livres ou environ, ce qui donne à supposer que les pièces de tapisserie étaient au nombre de six ou sept.

Par sa seconde femme, Pepersack était l'allié du peintre Jean Collery, qui fut reçut à la maîtrise en 1691; mais cet artiste devait être trop jeune pour avoir pu compter parmi les auxiliaires du tapissier. Il en est d'autres dont les noms doivent être recueillis.

JEAN GUERLET.

En première ligne se présente Jean Guerlet, maître tapissier, chez qui Pepersack avait pris domicile à son arrivée à Reims. Une pièce de procès du 4 août 1638 nous montre Pepersack et Guerlet en désaccord pour quelques meubles et quelques outils laissés par le dernier dans l'atelier de Saint-Nicaise : il y avait donc travaillé avec Pepersack. Jean Guerlet était, à cette époque, juré du métier avec Gérard Parent.

JEAN PERCLAS.

Parmi les maîtres de la corporation qui se mirent au service de Pepersack il faut encore nommer Jean Perclas. Il vint habiter dans les environs de son atelier, et nous trouvons au registre de Saint-Jean qu'un enfant de lui et de Catherine Dorigny, sa femme, y est baptisé le 4 février 1637, et un autre le 28 septembre 1638. Les parrain et marraine de ce dernier furent Pepersack et sa femme.

Par acte passé le 14 mars 1644 (min. de Desmolins, étude de Me Douce), Jean Perclas, maître tapissier demeurant à Reims, et Catherine Dorigny, sa femme, conviennent avec Daniel Pepersack de travailler au logis dudit Pepersack, à faire et façonner tapisserie, de telle façon que ordonnera ledit Pepersack, pendant quatre années continuelles, sans que pendant ce temps ils puissent travailler pour un autre. Pepersack verse par avance à Perclas comptant une somme de 75 livres à rabattre sur son travail par chaque semaine; et fin des quatre années il lui baillera gratuitement 20 livres.

Cet acte mentionne le nouveau domicile de Pepersack dans la rue du Chenia.

GUILLAUME AWERCKERCK.

Après ces Rémois, nous mentionnerons un Flamand, Guillaume Awerckerck, également maître tapissier à Reims.

Par acte du 27 juin 1642 (minutes de Desmolins, étude de Me Douce), il s'engage à travailler pour Pepersack, à faire et façonner tapisserie de telle ordonnance qu'il luy désignera, en luy fournissant le métier complet et garni de ses ustensiles, et ce pendant deux ans continuels. Pepersack lui payera le salaire ordinaire qui est accoutumé de bailler aux ouvriers de cette profession pour la contenance de chaque aune de tapisserie, au fur et à mesure qu'il travaillera et rendra bien fait son ouvrage; outre lequel salaire Pepersack sera encore tenu de bailler audit entrepreneur la somme de 16 solz pour avoir assorti les laines de chaque aune de tapisserie qu'il aura à travailler.

Ce maître, que le notaire nomme Avrequerc, signe Guillain van der Auverkerckeq. Il est évidemment de la même famille que A. Awerckerck, dont le nom a été recueilli par M. Pinchart *(Œuvres poétiques de J. Lemaire)*, parmi les fabricants de Bruxelles au XVIIe siècle.

PIERRE DAMOUR.

Soit que Pierre Damour fût venu à Reims pour y apprendre le métier, soit qu'il y eût été appelé par Pepersack pour l'aider dans son entreprise, il paraît avoir passé ses premières années à Paris. Sa mère, Marie Mariette, veuve de Pierre Damour, y demeurait au carrefour Saint-Hippolyte ès faubourg Saint-Marcel. Ce nom de Mariette est trop connu dans les arts au XVIIe siècle pour ne pas être remarqué. Pierre Damour, le père, dont la profession nous est

inconnue, était vraisemblablement un artiste, quoique son nom ne figure pas parmi ceux dont la filiation a été établie dans ces derniers temps par M. Jal et M. Herluison.

Les relations du jeune homme avec Pepersack devenu son maître paraissent avoir été des meilleures. Il eut un fils en 1638 (Saint-Jean, 13 septembre), dont Pepersack fut le parrain et Françoise Collery la marraine [1].

P. Damour ne contribua pas moins que Pepersack à établir au dehors la réputation de nos tapissiers. Le premier marché qu'il signa le 19 octobre 1639 (min. de P. Angier, étude Fargues) le qualifie maître tapissier à Reims en l'abbaye de Saint-Nicaise, et il est stipulé que, s'il a besoin de quelques deniers pour avoir un métier et acheter des laines, on lui en fera l'avance : il n'avait donc pas quitté jusque-là Pepersack ni travaillé pour son propre compte.

Il s'engageait envers messire François de Montescot, conseiller du roy, maître des requêtes ordinaire de son hôtel, demeurant à Paris, rue des Enfants-Rouges, représenté par Henry Angier, élu à Reims, à faire une tenture de tapisserie et diverses pièces d'ameublement dont les dessins lui seront fournis, sur le pied de 22 livres l'aune en carré. Il devait rendre le tout avant le 1er janvier 1641, avec les dessins, qu'il ne pourrait communiquer ni en retenir copie.

Le 30 septembre suivant (*Ibid.*), le même lui commande une autre tenture, du prix de 41 livres l'aune en carré, à laquelle il ne devra employer que de bons ouvriers, et qui sera des plus fines, fort serrées et mieux battues, dont les clairs, les reliefs, éloignements, cieux, champ de bordures et fond des camaïeux seront tout de soie, et même la chaîne filée exprès. Ces recommandations expliquent le haut prix de l'ouvrage. Comme pour la précédente, il n'est rien dit de l'étendue de cette tenture, les dessins, qui demeurent à la charge de M. de Montescot, n'étant pas encore faits.

Pour la première commande, Pierre Damour reçoit d'abord, le 1er février 1641 (*Ibid.*), une somme importante sous le nom de la demoiselle Lemeau, à laquelle il devait probablement; puis le 11 mars 1641, 1,360 livres.

Pour la seconde, le compte fait avec lui par Mme de Montescot (*Ibid.*, 6 nov. 1642), marque qu'elle était de 75 aunes, et qu'on lui paya 3,075 livres en deux fois.

Les tapisseries exécutées pour M. de Montescot serviront de modèles, sauf

1. Le registre de Saint-Jean lui donne en outre deux filles : Jeanne, baptisée le 19 octobre 1636, qui eut pour parrain et marraine Henry Bachelier et Jeanne Coquebert, sa femme; Marguerite, le 15 août 1640, dont les parrain et marraine furent l'Élu Henry Angier et Élisabeth Lane, sa femme.

les bordures, pour une tenture de vingt aunes de tour sur trois de hauteur, commandée le 30 décembre 1641 (*Ibid.*), par messire Jacques de Geniers, sieur du Coudray, conseiller au Parlement de Paris, au prix de 36 livres l'aune.

La tenture doit être faite dans le délai d'un an.

Le prix en est bien supérieur à celui de la précédente; cette différence tient sans doute à la qualité du travail plus qu'à une variation dans le prix des laines et soies.

300 livres doivent être avancées par le sieur du Coudray et pareille somme par M[me] de Mongazon, pour aider Damour dans l'achat des *étoffes* nécessaires, et le reste lui sera payé de semaine en semaine au logis de Marie Mariette, sa mère.

Le 9 février 1642 (*Ibid.*), Pierre Damour s'engage encore à faire sur le même modèle une tenture de 22 aunes de tour sur 3 de hauteur, pour noble homme François de Verthamont, conseiller du roy, receveur des finances en la généralité de Limoges, demeurant à Paris, au Cloître et paroisse Saint Méderic.

Comme dans le marché précédent, des dessins pour une bordure nouvelle doivent être fournis par M. de Verthamont; le prix est de 36 livres l'aune, le terme est celui d'un an, et le domicile choisi par l'artiste, celui de sa mère.

Le 26 février 1646 (*Ibid.*), c'est le président de Bellièvre qui, par l'intermédiaire du conseiller en l'élection Henry Angier, commande à P. Damour une tenture de 55 aunes de tour sur 3 de haut, formant au total 165 aunes de France en carré, représentant les douze mois de l'année. Le prix est de 50 livres l'aune, revenant en tout à 8,250 livres, sur laquelle somme le tapissier reçoit comptant 1,815 livres pour employer en achat d'*étoffes*, outre 50 livres et deux poinçons de vin qui lui ont été donnés comme gratification.

Ce marché en remplace un antérieur dans lequel il s'était engagé à faire pour le même M. de Bellièvre une tenture du prix de 23 livres l'aune.

Les dessins, fournis aux frais du président, avaient été exécutés par Nicolas Harment, peintre de Reims, sur papier, en détrempe, d'après des tapisseries que le président lui avait mises en main. Suivant marché passé le 14 mai 1645 (*Ibid.*), le peintre devait conserver chacune des tapisseries un mois au plus et en exécuter la copie de manière à ne pas faire attendre le tapissier. Ces cartons devaient lui être payés sur le pied de 10 livres l'aune.

Le 15 février 1648 (min. de Leleu, ét. de M[e] Lemoine), Damour s'engage envers M[e] Jacques Mérault, conseiller du roy, intendant des trésoriers de France à Soissons, représenté par messire Jean Colbert, sieur de Terron, demeurant à

Reims, pour l'exécution de quatre pièces de tapisserie, contenant ensemble environ 60 aunes, de même qualité que celles qu'il a fournies au président de Bellièvre, à raison de 52 livres l'aune. Sur ce prix, 400 livres sont payées comptant; pour le reste, lorsqu'il commencera à travailler, il lui sera payé par chacune semaine et pour chacun ouvrier y travaillant 16 livres. L'ouvrage sera terminé dans le délai de huit mois.

Les dessins, remis ès mains de Pierre Damour, seront corrigés par lui dans les points indiqués par le sieur de Terron, sans prétendre une plus grande somme. Ils représentent : pour le Printemps, la chasse aux cerfs; la moisson du blé, pour la saison d'Été; la vendange, pour l'Automne; et une glacière, pour l'Hiver.

Les Rémois, nous l'avons dit ailleurs, ne craignaient pas de se mettre en dépense pour avoir des tapisseries. Le marché fait par Damour avec Pierre Pothé, marchand en cette ville, le 25 juillet 1650 (min. de And. Angier, étude de Me Fargues), nous en donnera deux fois la preuve. Il a pour objet une tenture de haute et basse lisse, de 17 aunes 1/4 de cours sur 2 aunes 1/2 de hauteur, en six pièces, et ce moyennant 29 livres l'aune en carré. Nous y voyons, en outre, qu'une tenture déjà faite pour Me François Charlier, receveur des tailles en l'élection de Reims, servira de modèle.

Les dessins doivent, pour la première tenture, être fournis par Damour; aussi le prix de l'ouvrage est relativement peu élevé.

Pour exécuter ces ouvrages, Damour eut évidemment de nombreux auxiliaires. Nous n'en connaissons qu'un, Denis Fontaine, qu'il s'attacha pour quatre ans par acte signé le 22 juillet 1641 (min. de P. Angier, *Ibid.*), à la condition de lui donner une chambre pour lui et sa famille, indépendamment de son salaire fixé à 20 sols par semaine, sur quoi 30 livres lui sont versées par avance.

Nous trouvons aussi qu'il reçoit comme apprenti, le 12 mars 1646 (min. de And. Angier, *Ibid.*) Nicolas Branloteau, pour cinq ans, aux conditions suivantes : la 1re année, l'apprenti ne recevra rien; la 2me, il aura 8 sols par semaine; la 3me, 12 sols; la 4me, 16 sols; la 5me, 20 sols.

PIERRE DE SON.

Ce tapissier appartenait à la famille de Nicolas De Son, graveur de mérite, que ses petites pièces oblongues placent entre Callot et Jaspar Isaac, que son portail de Saint-Nicaise met tout à fait hors de pair en ce genre, et qui fût devenu pour nous une illustration égale à Nanteuil, s'il ne fût mort jeune.

Une association avait été conclue entre Pierre De Son et Jean Boudet, tapissier du roy à Paris, association qui montre que Reims tendait à se substituer à Paris de plus en plus pour la tapisserie. Pierre De Son y renonça par acte dressé à Reims (min. de Rogier, ét. de Me Lemoine), le 17 septembre 1640.

Nous n'avons pas d'autres renseignements à son sujet.

FRANÇOIS CAYON.

Le 3 décembre 1645 (min. de Tauxier, ét. Charneau), François Cayon, tapissier, demeurant à Reims, convient avec D. Pepersack de travailler sous ses ordres et en sa maison, suivant les dessins qui lui seront fournis, et ce pendant quatre années continuelles commençant ledit jour. Par le même acte, Pepersack s'oblige à payer à Fr. Cayon « son salaire ainsi qu'il est arrêté entre eux, ne l'ayant voulu déclarer autrement », et Cayon reconnaît avoir reçu d'avance la somme de 50 livres « qui lui sera déduite sur son travail, chaque semaine 10 sols tournois, le tout sous la caution de Alizon Guenart, femme dudit Cayon. »

JEAN ET NICOLAS TAUXIER.

Ce nom existait depuis longtemps dans notre communauté des tapissiers, mais nous le citons seulement ici pour donner une nouvelle preuve des emprunts que nous faisaient d'autres villes au xviie siècle. En 1627, Marie de la Croix, veuve de Jean Tauxier, fait recevoir comme maître Nicolas Tauxier, son fils. Plus tard, en 1679 et 1680 (min. de Dallier et de Tauxier), nous trouvons les enfants de ce dernier, Pierre et Jean Tauxier, établis, l'un à Paris, l'autre à Londres.

Nous n'irons pas plus loin sans rappeler qu'après la tentative de Fontainebleau, renouvelée à Paris même dans les bâtiments du Louvre, par Henri IV, la fabrique royale de tapisseries était venue s'établir, en 1631, dans la maison de la Savonnerie, et en 1632 dans celle dite des Gobelins. La supériorité que la protection du gouvernement promettait à ces établissements, et plus tard à celui de Beauvais, semblait devoir entraver la marche des entreprises particulières. Mais pendant assez longtemps l'existence de ces dernières ne paraît pas avoir été compromise par la concurrence officielle. Bien mieux, l'abandon par les établissements protégés des véritables conditions de la peinture textile et leur tendance à substituer de plus en plus aux tentures proprement dites des trompe-l'œil, des sem-

blants de tableaux, fut profitable aux ateliers privés qui avaient conservé les traditions.

En 1669, cette industrie était encore assez florissante sur divers points du territoire pour que le pouvoir jugeât nécessaire de rappeler diverses conditions matérielles de sa fabrication. En 1669 fut publié à Paris (in-4° de 30 pages) un Règlement général pour toutes sortes de teintures de soyes, laine et fil qui s'emploient aux manufactures des draps d'or, d'argent et de soye, tapisseries et autres estoffes et ouvrages. Le même Règlement fut édicté de nouveau en 1733, sous Louis XV.

Nous n'avons pas lieu de croire que les teinturiers de Reims étaient intéressés dans ces prescriptions; les termes employés dans les marchés rapportés plus haut indiquent plutôt que nos tapissiers achetaient leurs laines et leurs soies toutes préparées. C'est aussi ce qui nous paraît résulter d'un acte que nous recueillons parmi les Insinuations de 1691 à 1693 (Archives judic. de Reims). Le 28 mai 1691, Jeanne Rogier et Catherine Marlier, marchandes à Reims, s'associent pour tout le trafic et négoce des marchandises de telles matières qu'elles puissent être, mais particulièrement « pour celui des laines de teinture de tapisserie. »

Cette mention spéciale annonce qu'il y avait lieu de compter à Reims sur une vente d'une certaine importance, et l'on peut en tirer cette conséquence, que la fabrication des tapisseries y était encore florissante.

Nous en trouvons encore la preuve dans les conventions intervenues peu d'années auparavant, en 1683 (min. de Lépicier, étude Lemoine), entre une douzaine *d'ouvriers en haute lisse* venus d'Amiens à Reims, et un marchand de cette dernière ville, associé avec un sergier, pour l'exploitation d'un certain nombre de métiers à tapisserie [1]. On trouvera particulièrement remarquable

1. 27 avril. Convention entre Anthoine Moreau, marchand bourgeois de Reims, et Jean Mary, sergier à Reims.

Toutes les marchandises unies qui se feront au logis dudit Mary sur les mestiers qui y seront montés et dressés par Jean Bricquet, ouvrier en haute lisse, demeurant de présent à Reims, et ci-devant à Amiens, avec lequel ledit Moreau a fait convention... seront pour le fait et compte dudit sieur Moreau moyennant le prix qu'ils conviendront entre eux.

30 avril. Jean Le Roy, Nicolas Bourdet, Georges Normant, Claude Rivière, Philippe Fontaine et Pierre Cellier, ouvriers en haute lisse, demeurant ci-devant a Amiens, estant à Reims, s'obligent envers Jean Mary, maître sergier, travaillant pour honor. homme Anthoine Moreau, de le servir et travailler en lad. qualité d'ouvriers de haute lisse... à raison de 12 solz par aulne desd. ouvrages.

3 may. François Le Loir, ouvrier en haute lisse, demeurant ci-devant à Amiens, s'engage aux mesmes conditions.

7 may. Guillain Hacart, Jean Moutardier, Jean Blondel et Louis Rousse, ouvriers en haute lisse, demeurant ci-devant à Amiens, s'engagent à travailler pour ledit Mary.

L'origine de l'industrie de la tapisserie à Amiens paraît remonter à l'émigration des haute-lissiers d'Arras, après l'expulsion des habitants de cette ville, par Louis XI, en 1479. Au XVII[e] siècle, les *verduriers* d'Audenarde copiaient les cartons d'Amiens (Boyer de Sainte-Suzanne, *Les tapisseries françaises*, p. 10).

dans cet acte la liberté dont usait un marchand, de fabriquer et de vendre des tapisseries, sans être maître du métier plus que le sergier qui lui prêtait son atelier, à la condition d'employer des ouvriers qui avaient fait leurs preuves comme compagnons. Ce fait doit probablement s'expliquer par la réunion en une seule compagnie des corporations, autrefois distinctes, des tapissiers et des sergiers; ainsi qu'à Paris, ces mêmes corps et trois autres, autrefois indépendants, s'étaient fusionnés en 1636.

Deux réimpressions du Règlement dans le siècle suivant, en 1731 et en 1770, prouvent que la communauté n'était pas près de s'éteindre. Bien mieux, avec divers arrêts obtenus par nos tapissiers depuis quelques années, nous trouvons dans la dernière édition une sentence du bailly de Reims, en date du 23 janvier 1752 [1], qui les autorise à avoir un bureau, comme les tapissiers de Paris, tant pour y déposer les marchandises saisies ou à visiter que pour y tenir les assemblées qu'on avait coutume de faire jusqu'alors chez les Pères Jacobins.

Quand la Révolution vint déclarer la dissolution de leur communauté, ses agents, en entrant dans ledit bureau, ne trouvèrent que des objets insignifiants à mentionner dans leur procès-verbal [2], dont voici la teneur :

« Aucun immeuble. — Mobilier : 4 flambeaux, 4 targes estimés 6 l. — Dettes actives : 24 l. 7 s. 6 d. »

IV.

LES TAPISSERIES DANS LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Le chœur de Notre-Dame avait été entouré, au XIVe siècle, d'une clôture en pierre semblable à celles qui subsistent encore dans les cathédrales de Paris, d'Amiens et de Chartres, à cette différence près, que la décoration extérieure, peinte et sculptée, qui fut exécutée à diverses époques dans les trois cathédrales que j'ai nommées, demeura chez nous à l'état de projet [3] ou du moins qu'on s'y

1. Déjà imprimée la même année, in-4°, chez Piérard, avec un arrêt de la même époque.

2. Etat dressé par la municipalité, en exécution de l'art. XXIII du décret des 15-24 août 1793. Varin, *Arch. législ.*, *statuts*, t. III, p. 745.

3. M. Louis Paris, dans un Mémoire demeuré manuscrit sur l'ameublement et l'ornementation intérieure de la cathédrale, dit que l'archevêque Ferry Cassinel avait, par testament, laissé à cet effet à l'église de Reims une somme de 1,000 livres dans un coffret qui était en dépôt à Saint-Remy. Ferry Cassinel, nommé à l'archevêché de Reims en 1390, mourut peu de mois après, sans avoir mis les pieds à Reims. Il n'y aurait donc

contenta de peintures. Les tapisseries dues à la libéralité des archevêques permirent de dissimuler d'une manière heureuse la nudité des parois intérieures, et de la sorte ce côté n'eut rien à envier à celui des collatéraux.

Avant le don fait par Henry de Lorraine, voici, d'après Coquault [1], comment on les disposait pour l'été, à Pâques, à cette époque de l'année où l'on a coutume de rendre aux églises la parure que l'humidité de l'hiver a contraint de mettre en réserve [2]. « Dedans ledit chœur et du long d'icelui est tendu tapisserie riche, sçavoir depuis le fond d'iceluy jusques au grand autel, en six pièces, l'*Histoire des guerres et baptême de Clovis,* premier roy des Francs, et depuis ledit autel jusques au pulpitre (ou jubé), en dix-sept pièces contenant l'*Histoire de la vie et mort de la vierge Marie,* et ont seize pieds de hauteur, excepté trois, » que l'on met sur les trois portes ou entrées du chœur [3].

Ces entrées étaient situées où elles sont aujourd'hui ; les deux de côté n'avaient qu'un battant, tandis que la porte placée sous le jubé en avait deux. Un seul de ces derniers était donc tapissé à l'intérieur du chœur, et c'est la dernière pièce, l'*Assomption*, qu'on y voyait. Les deux autres petites pièces étaient celle des *Prétendants* et celle de la *Visitation ;* il est facile de se rendre compte de l'arrangement du reste. L'*Arbre de Jessé* commençait la série au bas du chœur et avait la *Mort de la sainte Vierge* pour vis-à-vis, deux tapisseries occupaient chaque travée, et au delà des portes latérales, en allant vers l'autel, étaient, d'un côté le *Mariage,* de l'autre l'*Annonciation.*

La belle saison passée, on remplaçait « les belles tapisseries » par celles des Ursins ; on faisait de même à l'approche d'un sacre, pendant les préparatifs de cette cérémonie. Les tapisseries des Ursins, autrefois réservées pour les jours de fête, mais alors apparemment défraîchies et passées de mode, servaient aussi à couvrir les orgues, pendant le nettoyage des voûtes [4]. Il fallait cependant que ces tentures fissent encore assez bonne figure à l'époque du sacre de Louis XIV, puisque le chanoine Oudard Colbert et le Doyen jugèrent convenable, avec l'agrément du Chapitre, d'en parer l'appartement qu'ils destinaient à d'illustres hôtes ;

rien d'étonnant à ce que le Chapitre eût été frustré des effets de cette libéralité par la mauvaise volonté des frères du prélat, à qui ce dernier en avait confié l'exécution.

L'existence de la décoration peinte du côté des collatéraux est démontrée par le fait même que jamais on n'y plaçait de tapisseries.

1. P. Coquault, Relation de la grandeur, largeur, hauteur et autres singularités excellentes de l'édifice de Notre-Dame de Reims en Champagne, t. III de ses *Mémoires,* fol. 25, recto.

2. « A ce moment, dit Guill. Durand (liv. 6, chap. xc), on nettoie les églises, on en décore les murailles en y étalant des draperies, on déploie des tapis dans le chœur. »

3. Cette dernière phrase a été ajoutée à Coquault dans les diverses copies qui nous sont parvenues.

4. Conclusions du Chapitre touchant le sacre de Louis XIV, 14 juillet 1654; manuscrit de Lacourt.

et celui que le premier devait recevoir n'était autre que Mazarin, ce fin connaisseur en fait d'art, particulièrement de tapisseries [1].

Les tapisseries de Lenoncourt durent elles-mêmes céder la place d'honneur à celles de Henry de Lorraine, quand fut achevée l'œuvre de Pepersack.

On n'a aucun document qui fasse connaître à quelle époque on a commencé à suspendre les unes et les autres autour des basses nefs; mais il est probable que cette disposition date seulement de la destruction de la clôture du chœur et de son remplacement par les grilles exécutées aux frais de l'abbé Godinot [2]. On y était naturellement porté d'un côté par la nudité des murs, et de l'autre par l'exemple de ce qui se faisait aux sacres : alors toute l'église était tendue de tapisseries de la couronne, les nefs basses et les chapelles comme l'intérieur du chœur et celui de la grande nef, et ces derniers sur deux rangs [3].

En temps ordinaire, les tapisseries qui n'avaient pas place autour du chœur étaient serrées dans des armoires situées derrière l'autel [4].

Le soin qu'apportait le Chapitre à l'entretien de ces tentures montre le prix qu'il y attachait. Quatre fois l'an, suivant les règlements du Chapitre, les coûtres lais devaient les faire sortir et les faire battre, et s'assurer qu'elles étaient en bon état. Un maître tapissier était spécialement chargé de ce service [5]. Des sommes importantes furent employées à les réparer; ainsi, en 1650, 3,500 livres furent payées pour avoir réparé les six tapisseries de l'*Histoire de Clovis* [6].

La Révolution venue, en janvier 1790, un inventaire de toutes les richesses de la Cathédrale fut dressé, en exécution d'un décret des 13 et 14 novembre précédents [7]. Ce récolement indique, sans désignation précise, une foule de

1. *Ibid.* et compte du tapissier Loiseau.
L'inventaire fait en 1653, après sa fuite, et la correspondance de Colbert offrent plusieurs achats de tapisseries pour Mazarin; à l'époque de sa mort (1661), il avait acquis dix-huit nouvelles tentures.

2. Suivant Povillon (*Description de Notre-Dame*, p. 177, 194), les murs des collatéraux ne suffisant pas pour recevoir toutes les tapisseries, plusieurs furent déposées à l'Hôtel-Dieu, et elles y servirent à décorer les salles aux jours de procession. Cinq des tapisseries de Lenoncourt paraissent avoir eu habituellement cette destination hors de la cathédrale.

3. *Description de l'église pour le sacre*, manuscrit de Lacourt.

4. *Mémoire* de M. Moët, coûtre ecclésiastique, *sur les fonctions des coûtres au sacre de Louis XIV*, manuscrit de Lacourt. On y voit que la veille du sacre, les chappes, aubes et linges qui devaient être employés à la cérémonie furent apportés là et préparés dans les armoires qui servaient pour enfermer les tapisseries.

5. Voir, Appendice X.

6. Cerf. *Descript. de la cathédrale*, t. II, p. 414.

7. Nous en extrayons ce qui concerne les tapisseries. « Six pièces de tapisseries, grandes tentures, quatorze dites tentures, trois dessus de porte pareils, douze pièces tenture dont huit servant au chœur, trois dessus de porte pareils, trois pièces basses dont une autour de la chaire à prêcher, quatre pièces a fleurs de lys avec cartouche dans le milieu, dont deux à la grande grille; trois pièces très basses doublées en toile verte, trois tapis de table à fleurs avec cartouche, de différentes grandeurs, quatorze morceaux et deux housses de trône; de vieilles tapisseries. »

tapisseries comme existant encore : c'était pour mieux constater nos pertes. Tout cela fut entièrement abandonné pendant plusieurs années, puis livré au pillage des gens qui, à tort ou à raison, se crurent un droit dans l'ancienne cathédrale[1]. Partagé entre le club des Jacobins et le Temple de la Raison, l'édifice vit servir aux usages les plus vils les tentures dont il s'était paré dans des temps plus heureux. Quelques tapisseries sont employées à garnir les clôtures qui partagent l'intérieur du monument, on fait litière des autres et elles défendent du froid les pieds irrespectueux des clubistes. Quand dut être démolie l'enceinte du local de la société populaire, les malheureuses tapisseries coururent bien d'autres hasards.

Le danger pour elles était tel, que des citoyens de la section de Mars[2] n'hésitèrent pas à le signaler à la municipalité, par lettre en date du 3 germinal an III (23 mars 1795). Le 25 nivôse précédent (14 janvier 1795), l'abbé Bergeat, conservateur des dépôts d'art, s'était préoccupé, sur l'invitation de l'administration du district, « de tirer de l'humidité où elles pourrissaient plusieurs pièces de tapisseries d'un travail précieux, depuis longtemps oubliées dans la sacristie du Temple[3] ». Son zèle ne pouvait rester oisif dans une circonstance où celles de la cathédrale, non moins précieuses que les autres, étaient menacées. Il reconnaît, dit-il dans un rapport du 23 germinal an III (12 avril 1795), que les fonctionnaires de la section de mars sont bien informés et « qu'une partie des tapisseries est confondue avec les matériaux de démolitions ». Il obtient cependant des ouvriers que celles qui étaient encore en place soient détachées avec précaution et portées dans la sacristie. Quant à celles qui sont engagées sous les décombres, il demande « qu'elles en soient retirées au plus tôt, avec ménagement..... » — « Je ne parle pas, dit-il, des réparations à y faire : on se bornera à les battre et entretenir dans un état de propreté, jusqu'à ce que le comité d'instruction publique ait assigné des fonds pour cet objet.... » — « Vous avez, continue-t-il, dans le dépôt attenant au bureau des ventes, des tapisseries dont quelques-unes font partie de celles qui étaient dans le chœur de l'église de Saint-Remi..... Il faudrait faire le triage de celles qui méritent d'être conservées, et vendre les autres. Le local dans lequel elles sont déposées ne leur convient pas plus que l'ordre dans lequel elles sont rangées[4]... »

C'était parler d'or; malheureusement le comité d'instruction publique avait

1. Voir, Appendice XI, un extrait du *Journal des Jacobins* à ce relatif, et l'histoire abrégée des destinations diverses que subit la cathédrale à cette époque.
2. Conclusion du Conseil.
3. Appendice XII.
4. Appendice XIII.

bien d'autres soucis; d'autres dépenses urgentes réclamaient l'emploi des ressources dont il disposait; d'un autre côté, la Ville, pas plus que l'administration du district, n'avait à offrir à l'abbé Bergeat un local convenable pour y exposer les tableaux et objets d'art moins encombrants qui provenaient des églises; à plus forte raison n'en avait-elle pas pour les tapisseries. Les administrateurs du district s'aventuraient donc beaucoup en prescrivant, dans leur réponse au conservateur des dépôts d'art, de faire transporter au musée, après leur avoir fait prendre l'air, celles qu'il jugerait convenable de conserver, et de disposer les autres pour être vendues avec les livres et les papiers inutiles, comme mobilier national. Cette impossibilité de donner un asile convenable aux tapisseries les mieux conservées fit qu'on s'abstint de faire un choix entre elles, et qu'on les laissa toutes où elles se trouvaient.

En même temps qu'il adressait son rapport, l'abbé Bergeat dressait un état des tapisseries reconnues par lui dans la cathédrale et laissées sous la garde du portier (10 vendémiaire an III, 1er octobre 1794). Cet inventaire fait connaître l'état de conservation des pièces avec leur mesure, mais il ne s'applique malheureusement qu'aux tapisseries de Pepersack [1].

Le silence gardé sur le reste s'explique, et il devient malheureusement clair que le conservateur du musée n'avait pas encore poussé plus loin ses démarches, quand on voit, le 23 ventôse an III (13 mars 1795), un certain nombre de citoyens de la section de la Réunion presser le Conseil général de la commune de Reims de « rendre au Temple de la Raison son ancienne splendeur, après l'avoir débarrassé des ouvrages exécutés pour la tenue des séances de la société populaire; » puis ceux de la section de Mars insister, le 3 germinal (23 mars), pour que « le temple dédié à l'Éternel soit dégagé de toutes ses entraves, et que les *tapisseries* et autres objets dont on s'est emparé soient restitués à qui ils appartiennent [2]. »

Enfin le culte est rétabli; occupés dans les premiers temps des mesures capables d'assurer aux deux partis la libre jouissance de l'église, sinon la bonne harmonie, les constitutionnels et ceux qui sont attachés aux prêtres insermentés font bientôt des efforts communs pour effacer les traces de dévastation que portent les murs de l'édifice. Ils offrent notamment à l'administration du district « de faire tendre à leurs frais les tapisseries et de prendre les soins nécessaires à leur conservation jusqu'à ce qu'elles puissent être placées au musée, s'engageant à les remettre au conservateur de cet établissement lorsqu'ils en seront requis. » Cette

1. Appendice V.
2. Conclusions du Conseil général. Voir, Appendice XIII.

demande fut accueillie favorablement, et un état des tapisseries, complet cette fois, fut dressé le 13 vendémiaire an IV (5 octobre 1795), pour assurer l'exécution de l'engagement des paroissiens[1]. Il me paraît probable que le projet de tendre les tapisseries sur la muraille fut promptement réalisé; cependant un bon nombre demeurèrent entassées dans une armoire dont les paroissiens réclamèrent l'usage le 22 vendémiaire an V (13 octobre 1796) contre l'acquéreur des bâtiments du ci-devant Chapitre. Le peu de soin qu'on prenait d'elles obligea l'abbé Bergeat, dans un rapport en date du 10 floréal an IX (30 avril 1801), à se plaindre de ce qu'elles n'avaient été « ni aérées ni battues depuis le jour où on les avait confiées aux paroissiens, » et il ajoute que « la poussière qui les couvre en altère les couleurs et les mine[2]. » Enfin, ce serait seulement après le Concordat, suivant Povillon [3], que les tapisseries reçurent une organisation définitive dans la cathédrale.

Cette fois encore, comme après les démolitions exécutées sous la direction de l'abbé Godinot, les préférences des *hommes de goût* chargés de présider aux aménagements intérieurs de Notre-Dame, furent pour les tapisseries de Pepersack. Les premières places le long des murs des bas côtés, à partir du transept, leur furent réservées. Deux des tapisseries de Clovis venaient ensuite. Quant à celles de Lenoncourt, un petit nombre seulement furent admises dans les transepts; quelques-unes virent la lumière une fois dans l'année, à l'occasion de la Fête-Dieu; mais d'autres moins heureuses, quoique des plus précieuses, servirent à couvrir le pavé, et se plièrent à tous les usages qu'il plut aux employés de l'église de leur infliger.

Qui de nous n'a vu, jusqu'à ces dernières années, une des tapisseries de *Clovis* appliquée comme doublure à la porte principale de l'église, pour en cacher les ais disjoints, fixée à cet effet à grand renfort de clous, et pliée de droite et de gauche pour se prêter aux dimensions de l'espace qu'elle devait couvrir; une autre, de la même suite, employée à revêtir intérieurement l'un des tambours transportés de Saint-Nicaise, en 1791, et appliqués aux ouvertures latérales du grand portail? Alors, chose à peine croyable, si la pauvre tapisserie n'en déposait elle-même, comme elle dépassait en hauteur la boiserie qu'elle devait dissimuler, l'ouvrier chargé de cette besogne la déchirait sans pitié par le milieu, et lui enlevait en hauteur et en largeur ce qui pouvait gêner l'ouverture de la porte.

1. Appendice XIV.
2. Appendice XV.
3. *Description de Notre-Dame.*

Enfin, au rapport de M. Vitet et de tous ceux qui pénétraient dans la tour du Nord, les débris d'une troisième tapissaient la loge d'un sonneur de cloches, ou fermaient les ouvertures de la tour par lesquelles le vent avait accès [1]. Ceci se passait en 1830.

La seule satisfaction donnée aux archéologues et à l'inspecteur des monuments historiques fut de consolider quelques-unes des tapisseries et d'en boucher les trous avec les débris de celles que l'on pouvait considérer comme détruites. Cela fait, pour répondre à de trop justes remontrances, on se recueillit; entre autres réflexions, on se demanda s'il était convenable d'étaler dans le lieu saint des objets dont la vue pouvait servir de prétexte aux promenades continuelles des curieux. Le Chapitre, épris de ce pieux motif, s'avisa qu'il valait mieux rendre les murs à leur nudité naturelle, en enlevant les tapisseries. Les puritains qui excluaient des édifices tout ce qu'un art postérieur avait ajouté à leur état primitif, les *pétrophiles,* comme on disait alors, applaudirent, et avec eux les chantres, dont les voix, disait-on, s'accommodaient mal des tentures [2]. Toutefois, peu de temps après l'arrivée de Mgr Gousset, le bon sens l'emporta, et les tapisseries reprirent leur place. Plus tard, l'empereur vient à Reims; habitué aux tentures de velours et d'or, il trouve nos tapisseries passées de couleur, et remarque qu'elles interrompent en quelques points les lignes architecturales; vite, on les décroche de nouveau. Peu après cette décision, qui semblait définitive et sans appel, les malheureuses tentures, pliées et mises au rebut, semblaient devoir y dormir toujours; mais voilà que, un beau matin, comme des oiseaux de passage qu'obligent à se déplacer les changements de température, elles sont emportées par je ne sais quel souffle à l'étage supérieur. Clouées à cette hauteur, le long des murs d'une étroite et obscure galerie, elles défiaient l'œil le mieux exercé. L'inspiration n'était donc pas heureuse; et pour les tapisseries cependant, sinon pour ceux qui pouvaient éprouver le besoin ou le désir de les voir, mieux valait qu'il en fût ainsi que d'être abandonnées aux vers sur les planches d'un grenier, ou à l'humidité sur les dalles d'une arrière-sacristie.

Elles ont été descendues de là pour être confiées pendant quelques jours à MM. Aug. Marguet et Ad. Dauphinot, qui les ont fait nettoyer et tendre avec tout le soin dû à de pareils objets, afin de les reproduire par la photographie.

1. Vitet. *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur les monumens... des départemens de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne,* etc.. Paris, 1831. — Lacatte-Joltrois, *État ecclésiast.,* manuscrit de la Bibliothèque de la ville, p. 55.

2. *Annales de l'Académie de Reims,* t. Ier, 1842, p. 269 et suiv., *Discussion* entre MM. L. Paris, L. Fanart et Herbé

Depuis, repliées et empilées encore une fois dans un coin, elles attendaient qu'on statuât sur leur sort, lorsque l'Académie, prenant en considération les réflexions qu'on vient de lire, sollicita la réintégration des tapisseries autour des bas côtés de la cathédrale. Une commission, désignée par M[gr] Landriot dans le Conseil de Fabrique et l'Académie, décida du meilleur mode à adopter pour leur suspension, et l'opération réparatrice ne se fit pas attendre (juillet 1870). Nous sommes heureux d'avoir été particulièrement appuyé dans cette circonstance par MM. Simon Dauphinot, alors maire de Reims et président de l'Académie ; Tourneur, vicaire général ; Cerf, chanoine honoraire trésorier ; ces deux derniers, également membres de l'Académie.

Suivant l'avis de la commission, on a disposé l'*Histoire de la sainte Vierge* dans les travées des basses nefs les plus rapprochées du transept ; puis viennent les deux tapisseries de *Clovis;* quelques-unes des tapisseries de Pepersack occupent le surplus des murs. Parmi les premières, le visiteur ne doit pas chercher la *Présentation de la sainte Vierge,* qui ne peut être tendue à cause de son mauvais état. On trouvera dans la sacristie *Joseph et les prétendants* avec *la Visitation,* ou du moins ce qui reste de ces deux pièces.

L'histoire de nos tapisseries serait incomplète, si nous ne disions un mot de leur origine et des particularités dignes de remarque dans chacune des séries qui font l'objet de notre étude. C'est ce que nous ferons avant d'aborder la description des pièces dont elles se composent.





SECTION I

HISTOIRE DU ROY CLOVIS

(XVe SIÈCLE)



Des six grandes tapisseries qui rappelaient, autour de l'autel de Notre-Dame, avec les hauts faits du premier roi chrétien de la France, la part qu'eut le grand archevêque de Reims à la conversion de ce prince et à l'établissement de la monarchie, deux seulement nous restent. A l'exception d'une troisième pièce et de deux fragments qui existaient encore à l'époque où MM. Paris et Lebertais ont entrepris leur publication et qui y ont été compris, les quatre autres sont pour nous inconnues ; nous n'en avons même pas une description qui permette d'indiquer d'une manière précise la suite et l'arrangement des sujets. Nous remarquerons toutefois que la légende historique placée vers le bord supérieur de la toile est une sorte de paraphrase de ce que rapporte le religieux de Saint-Denis au chapitre XV des *Grandes Chroniques de France;* là, très probablement, on trouverait de quoi reconstituer l'ensemble des faits représentés dans les six tapisseries, en ayant soin de grouper par deux, trois ou quatre, ainsi qu'on le voit dans celles qui nous restent, les sujets principaux ou secondaires rapportés dans les chroniques.

Il a existé d'ailleurs divers drames de l'*Histoire de saint Remy;* le recueil intitulé *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations* en contient un spécimen, et l'on en conserve un autre à peu près complet parmi les manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal. Les traits les plus saillants de l'*Histoire du roy Clovis* devaient se trouver également dans ces pièces de notre théâtre primitif. Mais il est

probable aussi que cette même *histoire* était l'objet d'un drame spécial portant un titre analogue à celui de nos tapisseries et offrant des développements semblables.

Dans l'impossibilité d'indiquer d'une manière certaine la source à laquelle s'inspira le dessinateur de nos tapisseries, nous essayerons du moins de fixer la date de son travail.

Le *Lilium francicum* de Chifflet[1] contient le dessin d'un fragment de tapisserie de la même époque que les nôtres et appartenant au même sujet. Il se voyait de son temps dans le palais royal de Bruxelles, où il aura vraisemblablement été négligé à cause de son mauvais état, lors d'une restauration dont nous parlerons plus bas. L'existence de ce fragment à l'époque où écrivait le célèbre médecin bisontin autorise à croire qu'indépendamment des six pièces que le chapitre de Reims a possédées, il y en avait encore d'autres, et en outre que cette tenture avait, suivant toute vraisemblance, appartenu à la maison de Bourgogne.

Cette dernière remarque a trop d'importance pour que nous ne cherchions pas à l'établir sur d'autres preuves.

Parmi les tentures connues, deux surtout, celle de l'*Histoire de César* à Berne[2] et celle de l'*Histoire d'Assuérus* à Nancy[3], offrent des rapports incontestables avec les nôtres. Les armes, les étendards, le harnachement des chevaux, le pêle-mêle de la composition dans la partie guerrière de la première, l'architecture et certains détails du costume dans l'une et dans l'autre, tout jusqu'à la disposition des légendes inscrites en français au haut de chaque pièce, sans listels, sur le champ même de la toile, y rappelle notre histoire de Clovis.

Or ces tentures ont une provenance bourguignonne. Celles de Berne faisaient partie des objets abandonnés dans leur fuite par les Bourguignons à Granson; celles de Nancy passent pour avoir été recueillies dans le camp de Charles le Téméraire après sa mort. Mais toutes deux ne remontent pas au delà du prince que nous venons de nommer; elles peuvent être attribuées, l'une, celle de Nancy, aux dernières années de son règne, celle de Berne aux premières. La nôtre est

1. Anvers, 1658, in-4°, p. 32.
2. Jubinal, *Anc. tapisseries historiées*, t. II, pl. 5 à 10.
3. *Op. cit.*, t. Ier, pl. 6.
M. le comte de Villeneuve-Trans (*Note sur la tapisserie de Charles le Téméraire conservée à la cour royale de Nancy*) a cherché à établir que les tapisseries de la *Moralité du banquet*, qui sont à Nancy, ont été exécutées pour Charles le Téméraire; mais les costumes qu'on y voit sont évidemment contemporains de Louis XII. La tradition lorraine touchant les deux tapisseries de Nancy ne saurait donc s'appliquer qu'à celles de l'*Histoire d'Assuérus*, ou du moins aux deux fragments de cette histoire qui subsistent et que M. Jubinal a réunis dans une des planches de son ouvrage.

un peu plus âgée ; la mode à laquelle elle se rapporte et que caractérisent plus particulièrement la coiffure des femmes et la coupe de leurs robes, nous paraît se rapprocher de la fin du XIVe siècle, sans s'éloigner beaucoup de la moitié du XVe. Les exemples donnés par M. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du mobilier* n'y contredisent pas, non plus que l'*Histoire du costume* de M. J. Quicherat, l'ouvrage le plus sûr à consulter en cette matière, où quelques-unes de nos figures sont reproduites sous la date de 1440.

M. Quicherat a remarqué de plus que Clovis est représenté dans nos toiles sous la figure de Charles VII ; et, comme il est peu probable qu'on aurait cherché à reproduire l'image du roi de France alors régnant dans une œuvre commandée selon toute apparence par son puissant vassal, si ce dernier avait encore été en guerre avec lui, on ne devra pas en reculer la date au delà de 1435, époque du traité d'Arras, qui rétablit la bonne intelligence entre les deux princes.

Nous arrêtant à la date ainsi fixée et partant toujours de l'hypothèse suggérée par l'ouvrage de Chifflet, nous interrogerons maintenant les documents connus sur le mobilier de la maison de Bourgogne.

L'inventaire de Charles le Téméraire qu'a publié M. de Laborde ne contient pas de tapisseries ; apparemment cette partie importante de son mobilier était l'objet d'un état séparé que le savant auteur des *Ducs de Bourgogne* n'a pas rencontré dans ses recherches. Il n'en est pas de même de celui de Marie de Bourgogne, publié par la Commission d'histoire de Belgique[1], qui, dans l'énumération des tapisseries qu'elle tenait de son père, mentionne celles de l'*Histoire du roy Clovis*. Ce sont vraisemblablement les mêmes dont parle l'inventaire de Charles-Quint, fait à Bruxelles en mai 1536[2], et dont, peu d'années après, en 1541, la réparation fut confiée à Hendrick et à Guillaume de Pennemacker, d'après l'état des dépenses du même Charles-Quint[3].

Ainsi la maison de Bourgogne a possédé une tenture de l'*Histoire de Clovis;* exécutée vers le milieu du règne de Philippe le Bon, elle a été transmise par ses successeurs à l'empereur Charles-Quint. Ceci acquis, j'ose ajouter que

1. *Bulletin*, t. XV, p. 296.

2. *Curiosités des anciennes justices*, par Ch. Desmaze, p. 216, d'après un manuscrit de la bibliothèque du roi, fonds dit des Cinq cents Colbert.

L'inventaire de Charles-Quint a été publié de nouveau par M. Alex. Pinchart, dans *l'Art*, t. IV, 1876. L'*Histoire du roy Clovis* y figure au nombre des tapisseries de chambre ; elle comprend six pièces de 7 aunes de haut, de fil d'Arras ou pure laine.

3. Recette générale des finances de la Flandre, dans les *Tapisseries de haute lisse*, par J. Houdoy, p. 145.

cette tenture pourrait être la nôtre, et pour le démontrer je n'ai plus qu'à répéter ce qu'on en savait à Reims.

M. Jubinal est le premier qui ait parlé avec quelque étendue de nos tapisseries; il rapporte, sans dire sur quelles données, que celles de l'*Histoire de Clovis* furent prises à Calais par le duc François de Guise, et il se demande comment elles se trouvaient dans cette ville. Par une inadvertance trop commune aux écrivains qui font de loin, et d'après des notes vagues ou incomplètes, l'histoire des objets qu'ils n'ont vus qu'en passant, l'auteur des *Anciennes tapisseries historiées* [1] a certainement mis ici Calais au lieu de Metz. Je lis, en effet, dans le volume du chanoine régulier Pinchart qui regarde Reims [2] et qui paraît être presque en entier la reproduction des *Varia Remensia* de Lacourt, que le duc « s'était réservé cette tapisserie lorsqu'il prit Metz ». C'est plutôt « lors de la délivrance de cette ville » qu'il fallait dire; à part cette légère inexactitude, la note où nous recueillons la tradition conservée dans le Chapitre de Reims a toutes les apparences de la vérité. L'historien du siège de Metz, Bertrand de Salignac, rapporte qu'après la fuite de Charles-Quint vers Thionville, les trois camps abandonnés par ses troupes autour de Metz non seulement étaient remplis d'une infinité de morts et de malades, mais que les tentes, les armes et les meubles y étaient restés, même des vivres en abondance, sans que la panique de la déroute eût permis de rien enlever [3]. Rien donc ne rappela mieux Granson, Morat et Nancy, et il n'y a point à s'étonner si le butin recueilli

1. Pour M. Jubinal, les tapisseries données par le cardinal de Lorraine sont celles de Pepersack. Après avoir vu celles de Clovis, qu'il dit être au nombre de quatre, et qu'il croit avoir été données au Chapitre par le duc de Guise, « il est tenté, par la ressemblance de ces tentures avec celles de l'église de Saint-Remy, de les attribuer, comme ces dernières, à Robert de Lenoncourt (*sic*) ». On voit avec quelle légèreté cette partie de son travail a été traitée.

2. Tome X du recueil, fol. 118, verso. Biblioth. de la Ville.

3. *Le siège de Metz en l'an 1552*. Paris, Ch. Etienne, 1553, in-4°.

Pour s'en tenir à Calais comme lieu de provenance, il faudrait supposer que nos tapisseries y eussent été amenées par le commerce, ce qui est peu probable, bien que cette ville, dernière possession des Anglais en France, après une occupation de près de deux siècles, fût devenue l'entrepôt du commerce entre l'Angleterre et les Pays-Bas. Mais il est difficile de croire qu'une œuvre de ce genre ait été faite pour le commerce. J'admettrais plutôt que, données par l'empereur au roi d'Angleterre ou à quelque personnage de sa cour, elles avaient été déposées dans cette ville. On a, en effet, des exemples de semblables dons dans les comptes de dépenses des ducs de Bourgogne et de Charles-Quint lui-même.

Pendant le soulèvement des Pays-Bas contre l'Espagne, en 1581, les magistrats de Bruxelles mirent en vente tout le mobilier des églises, des couvents, et aussi celui de la cour. Cette vente se fit à l'encan; les tapisseries, même les plus précieuses, y passèrent avec le reste, et elles se trouvèrent ainsi dispersées dans les mains de ceux qui furent assez riches pour les acheter; mais le lecteur aura remarqué que le duc de Guise, mort depuis longtemps, n'a pu être un de ces heureux acquéreurs.

Après l'inventaire fait en 1536, dont nous avons parlé plus haut (*l'Art*, t. IV, 1876), un autre fut dressé en 1597 pour constater l'état du mobilier du palais de Bruxelles, et l'on y retrouve la mention de tapisseries

par les vainqueurs fut aussi riche à Metz qu'après les trois grandes défaites des Bourguignons.

Ainsi le sort de la guerre avait séparé nos tapisseries de l'*Histoire de César*, dont les Suisses firent dans la cathédrale de Berne un trophée de leur indépendance, et de l'*Histoire d'Assuérus* que les ducs de Lorraine conservèrent précieusement à Nancy en souvenir de leur victoire ; le sort de la guerre, en les mettant à la disposition du duc de Guise, puis du cardinal de Lorraine, en aura fait à leur tour un trophée d'un autre genre, en les amenant là où les appelait le culte de saint Remy et des origines de la monarchie française.

Nous avons rapporté les termes dans lesquels P. Coquault parle de cette libéralité du cardinal. Que ce fût par don ou autrement, il tenait bien incontestablement ces tapisseries de son frère ; les armes du duc, cousues à l'un des angles de la toile[1] et qu'on y a conservées, ne laissent pas de doute à cet égard.

La place d'honneur assignée à ces tapisseries dans la décoration du chœur et le soin apporté à leur conservation, montrent le cas qu'en faisait autrefois le Chapitre de Notre-Dame. Vers 1650, leur mauvais état ayant mis dans la nécessité de les réparer de nouveau, un essai fut fait sur l'une d'elles, mais ne satisfit pas les chanoines. Toutes les six, y compris cette dernière, furent confiées à Paris à Gilles Gadret, concierge de l'hôtel de Guise, et à Guy de Lanoy[2], tapissier, qui, par acte du 29 avril 1650, s'engagèrent notamment « à rentraire et lever toutes les pourritures qui s'y trouveront, à rendre les visages aussy beaux que neufs et les jaulnes d'une belle couleur ».

Ces stipulations du marché montrent quelles étaient alors les parties les plus défectueuses, et il n'est pas difficile de voir aujourd'hui, notamment dans les jaunes, que leur remplacement n'a pas toujours eu le succès espéré.

Le travail devait coûter 3,500 livres tournois et être achevé dans le délai de deux années et demie[3].

Malheureusement, c'est plus particulièrement à ces beaux tapis que les

répertoriées dans le premier inventaire, notamment celle de l'*Histoire du roy Clovis*. Y aurait-il eu, dès l'origine, deux exemplaires de cette même tenture ? On voit encore aujourd'hui à l'hôtel de ville de Bruxelles une tenture représentant l'*Histoire de Clovis* ; mais ces tapisseries sont du XVII[e] siècle ou du XVIII[e].

1. Les anciennes ordonnances « sur le faict et conduicte du styl et mestier de tapissiers » traitent de la visitation des tapisseries avant la vente, et portent défense d'y exécuter aucun travail postérieurement, sauf pour y ajouter les armoiries de l'acquéreur, s'il le demande. (J. Houdoy, *op. cit.*)

La maison de Guise était fort riche en tapisseries. C'est d'elle, par exemple, que provient le précieux plan de Paris, dit Plan de tapisserie, acquis par la ville de Paris sous la prévôté de Turgot.

Les armes sont celles de la maison de Lorraine, chargées en tête d'un lambel de gueules à trois pendants.

2. On a vu, dans l'Introduction, qu'un de Lanais ou de Lanoy epousa à Reims une fille de Daniel Pepersack.

3. Archives du Chapitre, liasse 18, n° 18.

causes de destruction énumérées dans la partie historique de notre travail furent funestes.

Les changements exécutés dans la cathédrale sous la direction de M. Godinot commencèrent leur ruine en bornant à deux ou trois le nombre de celles qui devaient encore voir le jour, et en reléguant le reste dans des lieux humides. Leurs lambeaux, à demi pourris, abandonnés au caprice des employés de l'église, finirent, pendant la Révolution et depuis, par disparaître entièrement [1].

Les deux pièces qui nous restent ont en largeur $8^{m},50$, et en hauteur $4^{m},75$, y compris la légende.

Nous n'apprendrons rien au lecteur en lui disant que l'époque à laquelle appartient la fabrication de nos tapisseries est celle du plus grand luxe, comme elle est celle de la plus grande prospérité et de la plus grande perfection de l'art qui nous occupe.

Déjà, sous les premiers Valois, les étoffes de soie unies et surtout brochées de diverses couleurs avaient généralement pris la place du drap dans le vêtement; les édits somptuaires ayant levé toutes les défenses précédentes, les bourgeois à qui leur fortune permettait ces écarts ne se faisaient pas faute de mettre des freins d'orfèvrerie à leurs chevaux et de chausser des éperons dorés; les hommes d'armes, rivalisant entre eux de magnificence, ajoutaient des ornements et même des pièces entières d'or aux armures blanches ou de fer qui les couvraient; et ils n'avaient pas moins souci de briller dans l'accoutrement de leurs suivants et de leurs chevaux que dans le leur propre. Aux simples archers, coustilliers ou faucharts, il fallait des brigantines recouvertes de soie, des cornettes de taffetas autour de leurs salades et chapeaux de fer, des épaulières, des grèves, des genouillères, des pansières non moins brillantes par la matière que par le travail. Le harnais des chevaux était chargé de bossettes, de glands, de houppes, de grelots; le destrier des chefs était entièrement habillé de drap de soie, de velours et de brocart. Les chroniqueurs du temps, remarque M. Quicherat [2], à qui nous empruntons une partie de ce tableau, ne tarissent pas lorsqu'ils racontent les entrées triomphales des troupes dans les villes; à l'insistance qu'ils y mettent,

1. On verra par les pièces que nous publions dans l'Appendice, qu'aucune des tapisseries de l'*Histoire du roy Clovis* ne figure dans les états dressés par l'abbé Bergeat pour constater leur présence au Musée ou dans les dépôts qui en dépendaient, et que le récolement fait à la cathédrale le 13 vendémiaire an IV n'en mentionne que deux.

2. *Histoire du costume*, p. 270.

Quelques-unes de nos figures ont été reproduites dans cet ouvrage avec une remarquable fidélité, notamment celle de Clovis à cheval, accompagné d'un arbalétrier et d'un cranequinier, et celle d'un archer.

on voit que c'était le spectacle préféré des populations. Mais nulle part plus qu'à la cour des derniers ducs de Bourgogne le goût de ces costumes de parade n'était développé. Tout y était une occasion d'étaler le plus grand luxe; ces princes en donnaient l'exemple[1]; ils avaient fait des orfèvres les associés et les aides de leurs tailleurs, et leurs vêtements étaient littéralement couverts par les brillants produits de ce métier; ce qui faisait dire à Martial d'Auvergne que, chez eux, on « s'harnachait d'orfaverie » : expression heureuse pour rendre cette surcharge excessive d'ornements métalliques dont chacun des personnages de nos tapisseries est, pour ainsi dire, une preuve.

En résumé, les tapisseries de l'*Histoire du roy Clovis* sont des morceaux historiques de premier ordre autant que des œuvres d'art; elles méritent toute l'attention des curieux par la multiplicité des personnages qui y sont en action, par la variété des costumes et des armes, par l'abondance des détails de toute nature. A la vérité, tout cela joint au pêle-mêle des combats, à l'excessive richesse et à l'exagération des ornements, y engendre quelquefois la confusion. Ajoutez-y le défaut de perspective, l'effet du temps sur certaines parties à côté d'autres qui ont gardé presque leur ton primitif; puis, dans l'une des toiles qui nous restent, les bévues commises par de maladroits ouvriers, qui ont détruit l'économie du dessin primitif, en y introduisant, pour remplir les vides causés par le temps, des pièces de rapport sans autre relation avec le reste que celle des couleurs; c'en est assez pour expliquer que ces tapisseries ont pu souvent arrêter le regard des visiteurs, les étonner même, sans captiver leur attention. Pour y trouver autre chose qu'un intérêt de curiosité, pour les comprendre, il faut être familiarisé non seulement avec la légende à laquelle les sujets sont empruntés, mais aussi avec les usages et les costumes du temps. La description qui va suivre y aidera, nous l'espérons, le lecteur.

1. L. de Laborde, *Ducs de Bourgogne*, t. Ier, p. 20.



HISTOIRE DU ROY CLOVIS

(TAPISSERIE DU XVe SIÈCLE)

I

COMMENT LE FORT ROY CLOVIS FU COURONNÉ,
COMMENT PRIST LA CITÉ DE SOISSONS.

Hauteur : $4^{m}75$
Largeur : $8^{m}80$





I

COMMENT LE FORT ROY CLOVIS FU COURONNÉ.
COMMENT PRIST LA CITÉ DE SOISSONS.

En ceste présente histoire est démonstrée la vie du Roy Clovis
Roy de France. Et traite ce premier chapitre comment ledit
Clovis filz du Roy Childericq et de la Royne Baronne[1] sa
femme après la mort son père fu couronné Roy en grand magnificence.

Après lequel couronement fait en habondance de
honneur et de noblesse icelui roy Clovis manda
par tous les pais gens de guerre et les asambla
tendant aler asegier la cité de Soissons.

Et en multitude de gens darmes et habillemens de guerre
necessaires en la besongne ledit Clovis se part et poussa
son siege devant ladite cité de Soissons et furent de son
costé faites pluiseurs proesses au devant de ladite plaice.

Et finablement par force de proesse et vaillance
conquist et mist à son obeissance icelle cité
et en repulsa lors Soages[2] capitaine dudit
lieu quy estoit filz de Gillon le Roumain[3].



Les premiers mots de la légende prouvent que cette pièce était la première de l'ensemble. Le récit est à peu près celui du religieux de Saint-Denis. On peut faire honneur à l'imagination de l'artiste de tous les détails qu'il y a joints.

La première scène, qui est le couronnement, est encastrée entre les colonnes d'un édicule en forme de dais à baies surbaissées, enrichies de feuillages

1. Basine, suivant les *Grandes chroniques de France*.
2. Siages ou Siagrius.
3. Romain.

d'or, sous lequel est un trône. De riches étoffes damassées bleu et blanc, à franges rouges, en forment le ciel et le dossier. Le roi y est assis, vêtu d'une robe de soie verte à manches demi-bouffantes, que recouvre un peliçon de couleur bistrée à grands ramages, sans manches, dont l'encolure et le bord inférieur sont enrichis d'une bande de drap d'or incrustée de pierreries.

Deux évêques couverts d'une chape et d'une mitre lui mettent le sceptre en main et la couronne sur la tête. Chacun des prélats est accompagné d'un diacre en dalmatique, coiffé, comme le roi, d'une barrette ou calotte profonde[1]. L'un porte la crosse du métropolitain; l'autre tient ouvert un livre de prières ou d'évangiles. De chaque côté du trône sont debout des seigneurs à la coiffure variée. Ceux des sujets du nouveau roi qui occupent le devant du trône sont, au contraire, à genoux et ont la tête découverte; ils acclament le prince, et trois d'entre eux lui présentent des chartes munies de sceaux de cire rouge, dont ils demandent la confirmation. Le roi lève la main gauche, comme pour en jurer le maintien.

Hormis le pavillon aux couleurs de France telles qu'on les portait dès le temps de Charles VII, *azur* et *blanc,* rien n'annonce que le prince intronisé est un roi de France.

Le reste du tableau est occupé par la bataille et par le siège de Soissons.

« La cinquième année de son règne, dit Grégoire de Tours, le roi Clovis marcha contre Syagrius, roi des Romains, lequel se tenait à Soissons qui avait été au pouvoir de son père. » Ce père, nommé Egidius (ou Gillon), était maître de la milice romaine dans les Gaules. Ne pouvant transmettre à son fils cette dignité dont Chilpéric, roi des Bourguignons et père de Clovis, avait été revêtu, Egidius lui laissa le titre de comte avec le gouvernement de Soissons. Clovis ne tarda pas à reconnaître la nécessité de se défaire de ce voisinage importun : de là la guerre dont notre artiste a essayé de reproduire les péripéties.

Au centre s'avance à cheval le roi Clovis; il est vêtu d'un pourpoint et d'un manteau bleu damassé; un casque d'or ou salade à couvre-nuque et à visière mobile, dont le cône est orné d'une couronne, pyramide sur sa tête; sa main gantelée tient le bâton de commandement; à ses pieds se remarquent de longs éperons à puissante molette et des solerets à longue pointe dits à la polonaise ou poulaine. Ses défenses d'épaule, ses brassards, ses coudières, ses canons,

1. Ce bonnet, qui affecte la forme d'un cône tronqué, est la coiffure d'intérieur de l'époque. On en voit de nombreux exemples dans l'œuvre de J. Foucquet. Elle a été conservée presque sans modification, sous le nom de bonnet carré, par une partie du clergé, et même jusqu'au temps de Molière par les médecins.

ses genouillères, ses grèves, toute son armure est d'or incrusté de pierreries. Le destrier royal n'est pas moins magnifique, avec sa housse écarlate, ses brides d'azur à monture et à grelots d'argent, sa barde de cou articulée, son chanfrein et son poitrail d'or semés de grosses pierres, son cimier mêlé de plumes et d'or qui affecte la forme d'une fleur de lis.

A la droite du roi s'avance un chef remarquable par son turban et par le panache rouge de sa monture, et que l'on croit être Ragnacaire, roi de Cambrai; plusieurs chevaliers suivent la lance au poing, l'un portant le gonfanon rouge broché d'argent. Autour de Clovis combattent des piétons armés de l'arc, de l'arbalète ou du cranequin. L'un d'eux, abrité par le pavois ou long bouclier que soutient un servant, bande son arbalète et ajuste une flèche. D'autres sont armés de ces grands arcs introduits en France après les batailles où ils nous furent si funestes dans les mains des Anglais. Ces piétons sont généralement chaussés de houseaux très hauts; quelques-uns d'entre eux ont aux jambes, comme aux épaules et au cou, des pièces de défense aussi ambitieuses de forme et d'éclat que celles des chefs.

Au second plan, à côté d'un cavalier que couvre un ample chapeau rouge, et d'un autre que distinguent sa barbe noire et son turban, flotte la bannière des Francs. Comme l'habit de celui qui la porte, elle est d'étoffe de couleur vermeille, ou rouge broché d'or, et chargée de trois crapauds de sable. Deux trompettes la précèdent; leur instrument est orné d'une banne carrée aux mêmes armes et couleurs; ils portent autour de leur chapel, comme la plupart des gens du roi, le tortil ou cornette à ses couleurs, roulé et noué en cocarde sur le côté.

Entre ce groupe et le camp, derrière un abri en charpente, se voit une grosse pièce d'artillerie destinée à battre la ville et que servent deux hommes; l'un deux fait rougir des boulets sur un fourneau.

Quelques canons s'aperçoivent aussi au sommet des tours de la ville. Plusieurs guerriers ont escaladé les murs; Clovis les a précédés dans la place, et déjà, tenant d'une main Syagrius, de l'autre il brandit sur lui sa lourde épée, pendant qu'une flèche vient lui percer le flanc.

Plus loin, sur le haut des remparts, une femme en proie au désespoir et dont le rang est indiqué par le hennin à grands voiles dont elle est coiffée, paraît fuir la poursuite des vainqueurs.

Un des guerriers placés à l'angle droit du bas de la tapisserie porte au bord de son hoqueton ce qui suit : OSBVEDIALAVN.

Une légende se remarque aussi au bas du heaume fermé d'un guerrier à cheval placé au delà du bouclier ambulant dont nous avons parlé plus haut. On y distingue ce qui suit : BOEIM.

Vers l'angle supérieur à droite, on voit les armes de François de Lorraine, duc de Guise, frère du cardinal, rapportées sur la tapisserie : ce sont celles de la maison de Lorraine, chargées en tête d'un lambel de gueules à trois pendants. Nous avons dit quel sens il fallait attacher à la présence de cet écusson [1].

1. Avant d'arriver au sujet représenté sur notre seconde toile, l'artiste avait traité sur d'autres, aujourd'hui perdues, les sujets suivants : *Alliance* (par mariage) *avec le roy Gondebaud et comment Aurélien* (envoyé de Clovis) *vit la pucelle Clotilde; comment le roy desconfit les allemans* (à Tolbiac), *et comment le roy fut baptisé.*

Les légendes incomplètes relevées par M. Paris (*Toiles peintes et tapisseries*), sur deux des tapisseries perdues développaient les mêmes sujets.

Ire TAPISSERIE.

(Pl. II *de l'Histoire de Clovis.*)

ALLIANCES AVEC LE ROY GONDEBAUD. — COMENT AURELIEN VIT LA PUCELLE CLOTILDE

Et apres lesdites ailliances accordées depvoir faire aller festoians avoeq
les dames perinrent une entre iceilles estre jone orpie..ne biaulté sur les aultres
laquelle leur fu dite estre apellee Clotilde niepce du dit Roy de
Bourgongne et eulx retournes vers Clovis luy firent savoir ce que dit est

Et rejoy fu ledit Clovis fu renvoé Aurelyen ver....
joiaux et parler à elle, lequel pour mieulx dédui...
les chevaux et come palmier se mist on ladite Clot....
de la messe prist icelle Clotide par la main et en....

IIme TAPISSERIE.

(Pl. III du même ouvrage.)

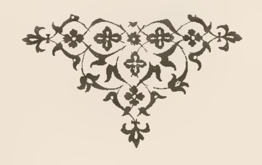
COMENT LE ROY DESCONFIT LES ALEMANS. — COMENT LE ROY FU BAPTISIÉ.

. . . .
Ensamble et perdi Clovis de prime face et ce voiant ledit Clovis a lincitacion
de Aurelyen son consellier il adora le dieu des Xrétiens ouquel Clotide
sa femme creoit et promist soy baptisier et le croire s'il obtenoit victoire

. . . .
... a l'aide des siens feri lesdis Alemans lesquels incontinent tournèrent
fuitifz comme vaincus et fu ocis en ladite bataille le roy d'Allemaigne
Et pluiseurs aultres et le residu se rendi en tribu soubz ledit roy Clovis

. . . .
Lors demourant à Thoulouze et la royne advertie de ce que dit est fu moult
joieuse, et à la priere d'elle saint Remy vint vers ledict roy Clovis et lui remonstra
sa foy, lequel roy promist croire ung seul Dieu, et induire les siens ad ce faire.

. . . .
baptesme et comme ledit roy estoit es fons atandant l'onccion sainte qui pour multitude
de gens tardoit d'estre illoecq apportee par la volonté divine vint illoec ung esprit
saint en fourme de coulon en grand lumière aportant une ampolle plaine de sainte onccion



HISTOIRE DU ROY CLOVIS

(TAPISSERIES DU XV[e] SIÈCLE)

II

FONDATION DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE ET SAINT-POL,
DE PRÉSENT SAINTE-GENEVIÈVE.

DE LA DÉFAITE DU ROY GONDEBAUT DE BOURGOGNE, DE L'ARMEMENT
CONTRE LE ROY ALARICQ.

HISTOIRE MERVEILLEUSE DU CERF CONDUCTEUR.

Hauteur : 4[m]75.
Largeur : [illegible]







II

FONDATION DE L'ÉGLISE S. PIERRE ET S. POL,
DE PRÉSENT S^TE GENEVIÈVE.
DE LA DÉFAITE DU ROY GONDEBAUT DE BOURGOGNE.
DE L'ARMEMENT CONTRE LE ROI ALARICQ.
HISTOIRE MERVEILLEUSE DU CERF CONDUCTEUR.

Les coses ainsi faites lesdits roys Clovis et Clotilde sa femme se partirent et vinrent en la cité de Paris au quel lieu ilz firent fonder une église en l'onneur de saint Pierre et saint Pol qui de présent est appelée Sainte Geneviève en laquelle eglise reposent les corps d'icelui roy Clovis et sa femme.

Après l'église parfaite Clovis fit armer et alla contre Gondebault roy de Bourgongne lequel avoit fait mourir le père et la mère de la royne Clotilde et tant fit Clovis par puissance d'armes que ycelluy roy et toute Bourgongne se submist à sa volonté.

Après ce ledit Clovis ala contre Alariq roy mescreant et come il estoit près de Tours il envoia ses messaiges faire oblacion à Dieu lesquelz en entrant en l'église Saint-Martin cose oirent canter ung ver du psaltier disant *precincsisti me Domine virtute* et cil laquelle monstrant victoire ilz raportèrent audit Clovis.

Et moult joieulx dudit signe de victoire chemina jusques à ung fleuve lequel par habondances d'yaues il ne pooit passer. Ly fist son oraison à Dieu et incontinent par miracle divine se apparu devant ly I blancq cherf lequel passa ladite iaue et le lievi ledit Clovis.

Par « les choses ainsi faites », l'auteur de la légende entend le mariage et le baptême de Clovis décrits dans les tapisseries perdues.

Quatre parties se distinguent dans celle-ci, sans compter les morceaux empruntés à d'autres pièces. A chacune des parties se rapporte un des alinéas de la légende.

Et d'abord la fondation de l'église S. Pierre et S. Paul à Paris.

A l'arrière-plan, une chapelle, dont la maçonnerie terminée se couvre

d'une charpente; en avant, des maçons travaillent à la construction d'un vaste bâtiment, au voisinage de l'enceinte fortifiée de la ville que dominent de distance en distance des tours aux toits aigus, et dont les girouettes portent ici un C, là l'aigle à deux têtes. Le roi et la reine visitent les travaux en compagnie d'une suite brillante de dames et de courtisans. Le prince a le sceptre en main, le chapeau à grands bords cerclé d'une riche couronne. Son vêtement ne diffère de celui qu'il portait plus haut que par la coupe de son manteau, dont le haut forme chaperon et qu'un seigneur soutient par derrière. La reine est vêtue d'un corps de brocart d'or à sous-manches de velours rouge, et d'une robe longue damassée bleu et blanc, dont une dame d'honneur porte la queue. Tous deux, comme les plus qualifiés des assistants, ont au cou un carcan d'orfèvrerie. La coiffure des femmes offre les formes alors en usage à la cour; avec le hennin qui commence à vieillir et dont la pointe soutient un voile de linon, se voient les principales variétés de l'escoffion, soit en turban, comme celui que porte la reine, soit fendu et à double corne d'avant en arrière[1], soit en coquille; une coiffe empesée, formant couvre-nuque, y est attachée. Nous remarquerons enfin derrière le roi la figure calme et pleine d'un mire ou médecin, dont le costume[2] est celui des clercs et des savants à cette époque.

Quelque peu de verdure, avec l'enceinte et la porte de la ville, sépare cette scène paisible du combat engagé entre l'armée de Clovis et celle de Gondebaut.

La mêlée est des plus vives. Clovis, à cheval et resplendissant d'or, se rencontre avec le chef ennemi. Ce dernier a, comme lui, la tête couverte d'une salade couronnée et surmontée d'un panache doré. De part et d'autre, leur bras puissant brandit une terrible épée. Derrière les deux chefs, flottent l'étendard et la bannière aux trois crapauds, et deux trompettes aux mêmes armes font retentir l'air de leurs sons belliqueux; enfin vers la droite fuient des soldats avec leur étendard chargé d'un aigle ou d'un griffon rouge.

Le reste de la toile, comme le reste de l'inscription, a pour objet l'expédition de Clovis contre Alaric, roi des Goths.

Dans le haut à droite, au delà de quelques touffes de verdure, paraît une ville, et dans cette ville une église. La ville est Tours et l'église est la basi-

1. Cette mode paraît avoir été inventée pour remplacer celle des cornes ou oreilles latérales qui, à la cour de Charles VI, obligeait les femmes à se tourner de côté pour passer aux portes, d'après Jean Juvénal des Ursins.
2. Robe longue, de couleur pâle, a chaperon rabattu, sans ceinture; pour coiffure, la barrette.

lique de Saint-Martin, où les envoyés de Clovis ont déposé leur offrande pour obtenir la protection du saint. Ils reviennent rendre à leur maître les paroles sacrées qu'ils ont entendues et qui lui promettent la victoire : « Seigneur, vous m'avez ceint et armé de vertu pour la bataille et avez fait fuir l'ennemi devant moi. »

Plus bas, le roi, sur son cheval de guerre, dans le riche équipage que nous connaissons, suivi de nombreux guerriers à cheval, se jette dans la Vienne à la poursuite du cerf qui, d'après la légende, lui indique l'endroit guéable de la rivière.

Nous avons dit comment cette toile a perdu plus de la moitié de sa hauteur dans sa partie médiane. L'irrégularité de la déchirure nous paraît devoir être attribuée à l'ouvrier chargé de la restauration.

Sa première préoccupation fut de faire cadrer les débris mis à sa disposition avec le bas ou premier plan de la tapisserie. Cette première condition remplie, et ne pouvant y employer un seul morceau, il dut probablement chercher à y joindre ce qu'il avait de meilleur. Ainsi se sont trouvées superposées l'une à l'autre trois bandes qui n'ont aucun rapport entre elles.

Dans le fragment inférieur, qui devait avoir la même position dans une autre tapisserie, on voit un chef à cheval, moins le haut du corps, à peu près dans l'appareil du roi, tel que nous l'avons vu.

Le fragment intermédiaire est remarquable par deux petites pièces de canon adaptées à des manches de bois que portent sur l'épaule des nègres spécialement affectés à ce service : c'est le fusil primitif, tel qu'il fut employé pendant toute la durée des guerres avec les Anglais.

Dans la bande supérieure on voit, en allant de gauche à droite, un corsage de femme, puis un étendard ou morceau d'étoffe aux trois fleurs de lis d'or, que paraissent soutenir deux personnes; deux têtes, dont l'une, coiffée d'un ample bourrelet, doit être celle de Clotilde ; enfin la figure d'un moine. Or on rapporte qu'après la conversion de Clovis, un ermite de Joyenval, près Saint-Germain en Laye, reçut des mains d'un ange un étendard aux trois fleurs de lis, avec ordre de le porter au roi, pour prendre désormais la place de l'étendard aux trois crapauds. Telle serait, d'après les uns, l'origine des fleurs de lis.

Suivant une histoire manuscrite citée par Chifflet[1], ce changement aurait eu lieu à la prière de saint Remy.

1. *Op. cit.*, p. 31.

Quelle que soit au fond la valeur de ce récit, on regardait comme avéré que l'étendard aux trois crapauds avait été celui des Mérovingiens. Nostradamus, dans ses Centuries, désigne souvent ces princes sous ce nom de Crapauds; et Claude Fauchet dit que les Flamands et ceux des Pays-Bas ne nomment pas autrement les Français eux-mêmes, quand ils veulent s'en moquer.





SECTION II

HISTOIRE DE LA VIE ET MORT

DE

LA SAINTE VIERGE MARIE

(XVIe SIÈCLE)

LUS heureux au sujet de l'*Histoire de la vie et mort de la sainte Vierge,* nous n'avons pas de perte sérieuse à déplorer dans cette série; aucune pièce ne manque à l'appel, deux seulement ont été rognées, sans qu'on puisse dire pour quelle cause et à quoi les débris ont été employés. Une troisième, aussi maltraitée, a échappé à cette injurieuse mutilation; mais son tissu, désagrégé par l'usage ou la pourriture, n'offre plus qu'une ruine sans consistance; on ne peut la manier, l'étudier même, qu'en employant des précautions infinies.

C'est ainsi que le visiteur ne trouvera que quatorze tapisseries de cette série dans la cathédrale.

Indépendamment d'un huitain qui résume en français pour le vulgaire, au bas de chaque tapisserie, les *histoires* que le peintre y a comprises, chacun des sujets est indiqué et parfois commenté par une ou plusieurs légendes latines empruntées à l'Écriture; elle a fourni également les paroles que l'artiste met dans la bouche de deux personnages bibliques, ordinairement des prophètes, qui assistent à l'action comme témoins des promesses divines et de leur accomplissement. Enfin, chaque sujet est en outre expliqué par un vers latin, quelquefois par

deux, que volontiers on dirait empruntés à quelque poème du Moyen-Age, mais que je crois plutôt composés pour la circonstance, vu leur tendance à l'esprit et aux jeux de mots, tout en affectant la précision. Chacun de ces textes est inscrit sur un *rolet* séparé.

La légende française annonce ordinairement trois sujets, celui qui est relatif à la sainte Vierge, et deux qui s'y rapportent, ordinairement tirés de l'Ancien Testament. Celui qui est emprunté à la vie ou à la légende de la sainte Vierge occupe naturellement plus d'espace dans la pièce, et il est placé au centre, tandis que les autres sont relégués aux angles supérieurs, le bas de part et d'autre étant réservé aux deux témoins dont nous avons parlé.

Le plus ancien des sujets secondaires est toujours à droite par rapport à celui qui lui fait pendant, conséquemment à la gauche du spectateur.

Chacun des trois forme un tableau distinct, mais ils ont souvent des points de contact; au besoin, ils se continuent sur les côtés; les colonnes même, qui parfois limitent le sujet central, sans cesser d'en faire partie, ne gênent en rien l'arrangement de l'ensemble ; l'artiste trouve ainsi le moyen de remplir la pièce sans y laisser de vides. Quand il n'a rien de mieux pour couvrir sa toile, la verdure, les arbres, le gazon émaillé de fleurs, émérillonné d'oiseaux domestiques, d'animaux familiers ou sauvages que la nature du lieu semble y appeler, s'emparent du reste; de la sorte, la vie est partout, sur les toits comme à terre, sur les rameaux de verdure comme au sommet des murailles, comme à la surface de l'eau; et l'artiste tire parti de tous ces êtres, non moins pour animer la toile et la faire parler que pour l'enrichir en variant les couleurs. Mais c'est principalement par les ornements et les magnificences du luxe, par les vêtements somptueux, les dais, les tentures où s'étalent le brocart, le velours et la soie, par l'or et les pierreries jetés à profusion sur les personnages, en colliers, en bandeaux, en couronnes, en bordures, que ces tableaux devaient être splendides, à l'époque où les couleurs avaient encore leur éclat primitif.

L'œil est peut-être étonné, de prime abord, en présence de ces compositions complexes, à sujets multiples, où les détails abondent; mais l'esprit est bientôt satisfait, car il n'est pas besoin de beaucoup d'attention pour reconnaître que la multiplicité des objets n'engendre ni embarras ni confusion ; et plus on étudie, plus on est charmé de l'habile conception de l'ensemble, de l'harmonie qui en relie les différentes parties, de la vérité plutôt gracieuse que naïve avec laquelle elles sont traitées, de la noblesse soutenue de la forme et de la correction du dessin. Pas de figures inutiles, toutes y concourent à l'action ; l'architecture elle-

même, qui occupe une place importante dans l'ordonnance de nos tableaux et souvent en forme l'assiette, n'y est jamais un hors-d'œuvre.

Ces mérites sont purement artistiques : les esprits sérieux en trouveront ici d'un autre ordre, sur lesquels nous n'insisterons pas et que nous devons cependant indiquer.

La maternité divine qui, à l'honneur de l'humanité, place la vierge Marie au-dessus de toute la création, est aussi le fondement de la foi chrétienne. En elle se résument les merveilles qui ont ramené l'homme à l'ordre surnaturel, et cette prérogative, une fois admise, donne la réponse à toutes les erreurs. C'est pourquoi les faits qui la démontrent sont environnés de tant d'éclat dans l'Évangile. C'est pourquoi aussi le culte de la sainte Vierge fut, dès le berceau de l'Église, étroitement lié à celui du Sauveur. Mais, après l'avoir suivi dans ses manifestations extérieures, il s'est accru avec les siècles, de sorte qu'après avoir honoré d'abord les circonstances où le fils était comme inséparable de sa mère, celles que rappellent par exemple les solennités de Noël, de l'Épiphanie, de la Purification, etc., on en vint aussi à célébrer les traits de la vie de la sainte Vierge antérieurs à l'Incarnation et postérieurs à l'Ascension du Sauveur, traits dont les livres saints ne disent rien à la vérité, et qui nous sont connus seulement par les écrits des anciens pères et par la tradition. Ainsi s'est grossie d'âge en âge l'*Histoire de la vie et mort de la sainte Vierge.* Au XVIe siècle comme au Moyen-Age, la pierre des édifices, le verre peint des vitres, le vélin des manuscrits, la laine et la soie des ornements sacrés et des tapisseries redisent à l'envi ce qu'ont prédit de la sainte Vierge les prophètes, ce qu'en ont raconté les Évangélistes, enfin ce qu'ont ajouté à tout cela les récits populaires, la légende.

Or, s'il s'est trouvé dans cet ensemble assez de merveilleux et de poésie pour inspirer des conceptions gracieuses et quelquefois sublimes aux artistes qui en ont fait le thème de leurs travaux, à son tour l'intelligence élevée, pour peu qu'elle soit accessible aux méditations religieuses, trouve dans ces compositions le plus pénétrant et à la fois le plus solide des enseignements.

C'est qu'ici, non seulement les faits évangéliques se déroulent dans un ordre lumineux, mais les faits de tradition acceptés par l'Église n'ont plus d'obscurité, ni d'indécision. Appuyés qu'ils sont les uns et les autres sur la science des Écritures et sur les déductions de la théologie, recevant de l'art comme une auréole de lumière et de vérité, ils saisissent l'esprit d'un sentiment qui emporte la conviction.

De ce nombre est la croyance dogmatique de l'Église à la Conception imma-

culée de la Vierge. La tapisserie de la Rencontre à la Porte Dorée nous en fera connaître l'existence au XVIe siècle. Des prophètes s'y trouveront pour déposer de ce fait dans les mêmes termes que l'Église d'aujourd'hui ; ils diront que la mère du Rédempteur, conçue avant tous les temps dans la prescience divine, fut sanctifiée dès lors, par grâce spéciale, en vue de l'incarnation, et, partant, fut exempte de la souillure originelle. Pourquoi nous en étonner ? Cette croyance, que beaucoup d'entre nous regardent comme une nouveauté, était admise dans les premiers temps, au dire des pères[1], et au XVIe siècle, on pouvait la regarder comme universelle ; mais elle est plus particulièrement française. Célébrée par nos poètes, dès le XIIe siècle en Normandie, au XIIIe à Amiens et dans plusieurs autres centres littéraires[2]; professée au XIVe par la Sorbonne, notamment par ses docteurs les plus éclairés, par Gerson, par ses savants maîtres Pierre Dailly et Gilles Deschamps, elle demeura tellement respectée dans cette grande école qu'au XVe siècle on ne pouvait y être admis sans promettre avec serment de la soutenir[3], et qu'au XVIIIe on y regardait encore l'opinion contraire comme hérétique[4]. Introduite dès le XIIIe siècle dans la liturgie rémoise, au témoignage de Jacques de Voragine[5], elle demeura en vigueur dans l'église de Reims, comme le prouvent nos plus anciens livres d'heures et les tapisseries qui nous occupent.

Quant aux faits apocryphes ou moins autorisés qui ont trouvé place dans nos tapisseries, si l'on veut bien, ainsi que nous l'avons fait nous-même, les séparer du reste et se rendre compte de leur filiation, ils paraîtront respectables comme l'expression d'une pieuse croyance, comme une preuve de l'idée merveilleuse que les populations se sont faite de la part donnée à la Vierge mère dans l'exécution du plan divin de la rédemption.

Après avoir signalé l'intérêt doctrinal qu'offre cette suite de la *Vie et mort de la sainte vierge Marie*, il nous faut montrer par quels points elle tient à la littérature.

Nous avons indiqué à quelle source a été emprunté le sujet de l'*Histoire du roy Clovis;* il sera plus facile encore, avec l'aide des travaux de M. Marius Sepet

1. Nous nous contenterons de citer saint Augustin ; ses expressions sont aussi précises que possible. « Incorrupta Virgo per gratiam ab omni integra labe peccati (serm. XXII, in psal. CXVIII). »
2. *Bulletin monum.*, t. XXI, 1855, p. 146. Établissement de la fête aux Normands, par Wace, Caen, 1842.
3. *Gerson*, par L'Écuy, t. Ier, p. 226. Il n'est pas inutile de remarquer que le savant auteur était gallican déclaré.
4. Léridant, *Dissertation histor. sur la Concept. de la Vierge*, Paris, 1756, in-12, p. 194.
5. *Légende dorée*, éd. Gosselin, t. II, p. 313.

sur les origines du théâtre [1], de préciser le genre de composition d'où procède cette autre *histoire*.

Le cycle désigné sous le nom de fêtes de Noël était un temps de réjouissances pour le peuple et plus particulièrement pour la jeunesse des écoles et le clergé. C'est l'époque de l'année où se succédaient, comme autant de souvenirs de la *libertas decembris* si chère aux esclaves de la Rome païenne, les fêtes des Innocents, des Fous, des Diacres, délassements pieux que l'Église autorisait, qui remplissaient l'espace libre entre les offices, et dans lesquels la joie, loin de faire tort à la foi, ouvrait la voie à toutes ses libres manifestations. Là se plaçaient naturellement les *ludi* et les *historiæ,* mise en scène de l'Écriture sainte, enseignement historique et parfois dogmatique de la religion, livre vivant destiné, comme les cérémonies sacrées elles-mêmes, comme la peinture et la sculpture des monuments, à frapper les yeux du vulgaire.

Or aucune partie des faits de l'Écriture ou des origines chrétiennes ne convenait mieux à la période de Noël, que ceux de l'enfantement du Christ et de la vie de la sainte Vierge qui s'y rapportent.

La plus ancienne et la plus complète des compositions destinées à solenniser publiquement ces faits et ces traditions, était le grand drame liturgique des *Prophètes du Christ,* dont un fragment, d'époque relativement moderne, car il ne remonte pas au delà du XIVe siècle, nous a été transmis par Ducange, sous le nom de Procession de l'âne. L'âne ne figurait dans le drame primitif que comme monture du prophète Balaam ; mais son rôle étant ce qui frappait le plus le bon peuple dans le drame, y prit peu à peu une importance plus grande, en raison du besoin qu'éprouvaient les acteurs d'introduire de la variété dans le spectacle et de tempérer la gravité du sujet par de joyeux intermèdes; devenu enfin, pour ainsi dire, un petit drame dans le grand, il finit par donner son nom au drame entier.

Dans le drame primitif étaient successivement interrogés les prophètes qui ont annoncé le Messie, y compris Virgile et la Sibylle. L'action consistait simplement dans le défilé de ces témoins du Christ, venant, chacun à son tour, réciter leurs prophéties.

La présence d'une suite de prophètes déposant, dans un langage mystérieux, de la vérité des faits déroulés dans nos tapisseries est une trace évidente du grand drame liturgique dont nous parlons. Chacun des tableaux qu'elles représentent rappelle une scène historique ou allégorique puisée à une compo-

1. *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 1867, p. 242 et suiv.

sition comprenant tous les faits qui établissent la doctrine de la rédemption et la part que la sainte Vierge y a prise.

La science des origines du théâtre est à peine ébauchée ; si les recherches sur ce point étaient plus avancées, nous ne doutons pas qu'il ne fût facile de rattacher nos peintures à un drame d'une certaine étendue, et dont les mystères connus de la Conception, de la Nativité de la Vierge, de la Nativité de Notre-Seigneur, de l'Adoration des rois, des Innocents, du Trépassement et de l'Assomption de Notre-Dame, ne sont que des démembrements ou des imitations.

Quels que soient les emprunts faits à la littérature dramatique par l'*histoire* décrite dans nos tapisseries, il a fallu qu'un homme habitué à ces sortes de travaux en dressât le plan, en coordonnât les différentes scènes, y dispensât la science et l'onction, au moyen des légendes chargées de les expliquer. Puis est venu le travail du peintre qui a traduit l'histoire pieuse sur la toile, et qui, l'animant de son propre souffle, l'a transmise vivante et embellie au tapissier chargé de la reproduire en tissu. A ces deux noms qui méritent d'être connus, il faudrait pouvoir joindre celui de l'artiste habile dans l'art de marier et d'opposer les nuances de la laine, qui nous a transmis l'œuvre du peintre de façon à en faire comme son œuvre propre et à lui assurer une durée presque indéfinie.

Il est rare que les tapisseries portent un autre nom que celui du fabricant ; nous serions donc trop heureux si, sur les trois points indiqués, nous pouvions arriver à une solution même approximative. Quelque résultat que doive avoir pour nous une recherche à peu près sans espoir, on nous pardonnera de l'avoir essayée.

Et d'abord, il nous faut examiner une question préalable posée par nos savants devanciers.

M. Vitet, et après lui M. Jubinal, ont cru trouver dans les tapisseries de saint Remy un caractère allemand, et le dernier a essayé de justifier cette opinion en comparant ces tapisseries avec celles de la cathédrale de Berne, qui représentent l'histoire de saint Vincent de Saragosse. Il y a, dit-il, identité de manière dans le dessin et ressemblance dans un assez grand nombre de têtes.

Dans l'esprit des deux écrivains, cette remarque, faite au sujet des tapisseries de saint Remy, devait s'appliquer aussi à celles de la cathédrale ; car la commune provenance des deux suites ne leur paraissait pas douteuse, et il se peut, en effet, que les dissemblances que l'œil aperçoit entre l'une et l'autre aient pour cause unique la différence des sujets et les dispositions particulières qu'elle a entraînées

de part et d'autre. Nous ne nous prononcerons pas ici à l'égard des tapisseries de saint Remy, et nous bornerons nos observations à celles de la cathédrale.

Sans nier absolument l'existence des rapports signalés entre les tapisseries de Reims et celles de Berne, nous n'hésiterons pas à déclarer que nous n'en avons pas été frappé ; nous ferons remarquer de plus qu'il y a de l'une à l'autre suite une distance d'un quart de siècle environ pour les costumes, et que l'architecture elle-même rend la différence d'époques assez sensible. Comment M. Jubinal ne s'en est-il pas aperçu ?

Enfin, lors même que le jugement que je combats serait parfaitement assuré, j'oserais dire qu'il ne doit pas être considéré comme définitif; et, en m'exprimant ainsi, je n'entends pas mettre en discussion l'autorité des deux écrivains; car j'en eusse appelé volontiers à eux-mêmes d'une décision que le temps paraît avoir infirmée. Il y a peu d'années, on confondait encore les productions de notre Janet avec les ouvrages d'Holbein ; et, en 1855, M. de Laborde se croyait obligé de démontrer que les analogies remarquées entre les œuvres des peintres allemands du XV[e] siècle et celles des peintres français de la même époque étaient la conséquence d'une même influence flamande. Le travail qui s'est fait depuis dans l'histoire de l'art et la publicité donnée à quelques œuvres des premiers peintres de notre école ont prouvé l'exactitude du jugement porté par l'auteur de *la Renaissance à la cour de France*.

Il ne faut pas pousser bien loin l'examen de nos tapisseries pour être convaincu que l'art flamand a eu la plus grande part dans l'éducation artistique des peintres qui en ont dessiné les cartons. Il y a longtemps que les van Eyck et les van der Weyden ont vécu, et cependant leur souffle règne visiblement encore sur nos compositions. A voir l'élégant et calme aspect de la mise en scène, surtout ces anges en tuniques ou en chapes, à la beauté chaste et noble, aux ailes de couleurs variées, aux longs cheveux retenus par un cordon de perles que relève parfois une croix, on se croirait en présence de leurs tableaux.

Ces anges, à coup sûr, n'ont rien d'allemand, ni la figure, ni l'attitude, ni le vêtement. J'en dirai autant des hommes, de leur taille, tantôt élancée sans raideur, tantôt ramassée sans lourdeur, et de l'expression de dignité sereine qui anime leurs visages et leurs mouvements. Quant aux femmes, gracieuses, élégamment parées, on les dirait prises, comme sainte Ursule et son armée de vierges, parmi ces modèles charmants dont Bruges était fière au temps d'Hemling, et dont, un siècle avant, la femme de Philippe le Bel disait qu'elles étaient autant de reines.

Les traces de la même influence se retrouvent encore incontestablement dans les costumes. En voyant ces étoffes aux riches couleurs, leurs broderies enrichies de pierreries, les chaînes, les fermails, les chapeaux d'or, les couronnes à hauts fleurons [1] que portent la Vierge, les rois et jusqu'aux prophètes, n'a-t-on pas lieu de se croire encore en pleine cour des ducs de Bourgogne ?

Nous en sommes loin cependant, puisque la date 1530 donnée par l'une de nos tapisseries est certaine et que leur exécution est fixée par là aux premières années du règne de François Ier. Toutefois cette date, qui marque l'achèvement de l'œuvre, ne doit pas être prise d'une manière absolue. En effet, le prélat qui entendait, par le don de nos tapisseries, s'acquitter de la dette de joyeux avènement contractée envers son église, ne dut pas tarder après son installation à réaliser son magnifique projet. Et si l'on trouve excessif, pour la confection de dix-sept tapisseries [2], l'espace de vingt et un ans compris entre cette même date et l'année 1509, époque de la nomination de Lenoncourt au siège de Reims, il n'est pas inutile de remarquer que les sacrifices imposés au bon archevêque par son excessive bienfaisance et qui lui méritèrent le surnom de *Père du peuple*, durent plusieurs fois, surtout lors de la peste de 1520, l'obliger à suspendre un travail coûteux.

L'époque indiquée est, du reste, celle de l'architecture ; et s'il n'en est pas absolument de même du costume dans toutes les parties, ce retard de l'un sur l'autre peut tenir à différentes causes. En général, le costume ne peut servir qu'approximativement à déterminer l'âge d'une œuvre d'art. Les révolutions de la mode n'ont pas toujours été aussi rapides que nous sommes portés à nous le figurer ; le XVIe siècle lui-même, qui assurément fut une époque de suprême élégance et même de recherche, retint beaucoup du XVe sous ce rapport, pendant ses premières années.

A cette remarque il convient d'ajouter que les dessins originaux et même les cartons de quelques tapisseries ont pu être antérieurs à leur exécution ; et il n'y aura pas à s'étonner si le travail définitif offre la trace des différences apportées par le temps dans les usages et les costumes, à côté des formes contemporaines de

1. L. de Laborde, *Ducs de Bourgogne*, 1097, 3001, 3002, 4120, 6064, 6091, 6194, 6949, 6954 et passim.

2. Dans les marchés du temps, on stipulait ordinairement le terme d'un an pour la confection de deux pièces. Voir : 1° le marché fait en 1449, au nom de Philippe le Bon, pour huit pièces représentant l'histoire de Gédéon, à la condition de les livrer avant le 15 août 1453 ; 2° le contrat passé au nom de Marguerite d'Autriche, en 1520, pour deux pièces de la Passion, à livrer dans le terme d'un an. (*Œuvres poétiques de J. Lemaire*, considérées au point de vue de l'histoire artistique, par Alex. Pinchart. — *Notice sur deux tapisseries du* XVIe *siècle*, par le même.)

Louis XII ou même de son successeur, d'autres un peu vieillies qui rappellent la cour des ducs de Bourgogne.

Toutefois, la différence dans les costumes, si variée qu'elle soit, ne fait pas obstacle à l'unité de l'ensemble. Celui de quelques personnages ne change pas, non plus que leur figure; et, quelle que soit la scène, on les reconnaît sans hésitation. Je citerai particulièrement la Vierge, Anne et Joachim. Ce dernier, en outre, porte invariablement la même coiffure et le même costume[1]. L'habillement du grand prêtre, quel que soit le personnage investi de cette dignité, ne change jamais non plus, et il répond assez aux descriptions les plus autorisées que l'on a sur ce point. La coiffure conique et aiguë qu'il porte rappelle, moins les trois couronnes, la tiare pontificale, telle qu'elle était usitée au XV[e] siècle; elle est absolument celle qu'emploie van Eyck dans le *Triomphe de l'Église;* mais ses fanons élargis sur les tempes et terminés en forme de gland, qui pendent en avant et sont maintenus par une riche ceinture, de manière à bien fixer la coiffure sur la tête, me paraissent être une particularité digne de remarque. Serait-elle la reproduction d'un usage propre aux évêques du pays où furent faites nos tapisseries? J'avoue que je ne suis pas en mesure de me prononcer à cet égard, tout en notant qu'on la retrouve dans des œuvres d'art dont l'origine flamande n'est pas douteuse, par exemple dans les tapisseries du palais de Madrid, qui représentent des scènes de l'Apocalypse.

Nous ne pouvons ici passer en revue tous les détails du costume. Il en est un cependant que nous signalerons encore; c'est la coiffure de femme la plus fréquente dans nos tapisseries, qui consiste en une résille chargée de retenir les cheveux et surmontée d'un bourrelet renflé au-dessus du front, dont les bouts descendent devant les oreilles et s'y contournent en crochet, ou se renouent au-dessus de la nuque. Les jeunes femmes y ajoutent deux longues tresses qui retombent à droite et à gauche le long du visage pour se rejoindre sur la gorge. Cette coiffure appartient certainement au nord de la France aussi bien qu'à la Flandre. Elle paraît s'y être maintenue également; on la trouve dans la plupart des tapisseries d'origine flamande, notamment dans celles de l'histoire de saint Jean-Baptiste à Madrid.

1. Saint Joachim porte une robe de damas jaune, avec manteau rouge; sainte Anne, robe rouge, manteau bleu. La sainte Vierge, généralement robe rose et manteau bleu; dans le temple où elle n'a pas de manteau elle a la robe bleue, le tablier rose; dans l'*Annonciation*, elle a la robe verte, le manteau bleu; dans la *Nativité de Notre-Seigneur*, la robe verte; dans le *Mariage* et la *Sainte Famille*, elle a la robe de damas blanc et bleu. Saint Joseph porte le manteau vert dans la *Présentation de Notre-Seigneur;* ailleurs, rouge ou de couleur sombre. Ces couleurs sont conformes aux règles de l'iconographie et de la symbolique religieuses.

Peut-être faut-il considérer encore comme un indice en faveur d'un pays de préférence à un autre les lions qui soutiennent un écu au bas des rampes d'escalier. Ils sont flamands, ou du moins considérés généralement comme tels. Si l'on voit quelquefois, dans les stalles d'Amiens par exemple, l'écu de France soutenu par des lions, il est permis de croire que c'est une pensée flamande qui les a placés là, sans toutefois en rien conclure d'une manière absolue.

Je dirai la même chose des pignons à crête étagée; ils appartiennent au nord de la France aussi bien qu'aux Pays-Bas.

La couronnne de Dieu le Père ne prouve également rien. Sa forme est plutôt celle d'une couronne impériale, puisqu'alors celle de France n'était pas fermée; mais on n'en doit rien tirer en faveur de l'Allemagne, car on en a des exemples dans une foule de peintures d'origine flamande, notamment dans les vitraux de Brou, dans les tapisseries de l'Apocalypse dont nous avons déjà parlé, même dans beaucoup de livres d'heures imprimés en France.

L'écriture que portent les *rolets* n'a rien d'allemand, elle est toute française. D'ailleurs, ce n'est pas dans un pays allemand, ce sera plutôt en France, ou tout au moins dans un pays en rapports intimes et constants avec la France, que l'on aura introduit des légendes en vers français. De semblables, tracées sur un *rolet* et se lisant de même en allant de l'un à l'autre côté sur chaque ligne, se voient dans les tapisseries de Beauvais; n'est-ce pas un indice à peu près certain d'une sorte de parenté entre elles ?

Indépendamment de ces légendes qui se rapportent directement au sujet, d'autres sont tracées sur les galons qui bordent les vêtements, sur les armes, sur le harnais des chevaux. Cet usage est antique[1]; un désir malentendu d'imiter en cela les anciens poussa les artistes de la Renaissance à le transporter dans la peinture, et l'amour des devises et sentences, alors général, rendait toute naturelle cette affectation de science[2]. Tantôt elles fournissent le nom du personnage qui les porte, dussent-elles lui en donner un en l'air; tantôt elles se rapportent d'une manière plus ou moins directe à l'action qu'il exécute; mais le plus souvent ces combinaisons de lettres sont dépourvues de sens. Il semble au moins que là surtout les habitudes particulières à chaque nation se seront fait jour. Or, dans

1. Aringhi, *De vestibus litteratis Diatriba;* — Ciampini, *Vetera monimenta,* cap. XIII.

2. L. de Laborde, *Ducs de Bourgogne,* n° 6241. La somme de 276 fr. est payée, par mandement de Charles, duc d'Orléans, pour 960 perles destinées à orner une robe, et « sur les manches est escrit de broderie, tout au long, le dict de la chanson : *Madame, je suis plus joyeulx,* et notté tout au long sur chacune desdites deux manches. » Il en était de même de tous les objets de la toilette. Une bague en or ornée de perles, appartenant au musée de Reims, porte une légende à jour, jusqu'ici inexpliquée et qui n'en est pas la moins curieuse particularité.

ces légendes, non seulement il n'y a pas un mot d'allemand, mais la forme des lettres est presque constamment celle des majuscules romaines, notamment dans l'inscription qui se lit sur le corsage d'une femme *(Nativité de la Vierge)* et qui reproduit l'alphabet romain ou français, pas allemand. Un petit nombre seulement de légendes, en lettres ornées, offrent des réminiscences flamandes; celles que nous avons relevées dans la tapisserie du *Mariage* et dans l'*Adoration des Rois,* sont même les seules qui tranchent sur les autres à cet égard.

Il n'est pas jusqu'aux écarts dans l'orthographe qui ne s'expliquent aussi sans recourir à une provenance allemande : par exemple, les mots *Davit, Jhesus, Hester, Bersabée,* dont on a de nombreux exemples en France dans le latin des mystères du Moyen-Age.

Jusqu'ici, quelques indices nous ont rapprochés de la France, sans toutefois nous laisser perdre de vue la Flandre qui en est si voisine. Voici qui paraît plus concluant en faveur de la première. C'est d'abord la couronne de France qui se voit dans les arabesques d'un pilastre de la *Présentation de Jésus au Temple.* Ce sont ensuite les fleurs de lis alternant avec des têtes d'anges et reliées par des rinceaux, dans la frise élégante qui termine supérieurement chaque tapisserie. On pourrait m'objecter, il est vrai, que cette frise, qui simule un large galon frangé, a pu être rapportée pour servir de tête commune à l'ensemble des pièces; mais elle est généralement cousue au-dessous de sa propre bordure, dans le champ même du ciel sur lequel elle est censée se détacher, et dès lors il est fort croyable qu'elle est primitive[1]; on la retrouve d'ailleurs dans les ornements sculptés de plusieurs pièces, par exemple à la *Porte Dorée,* et dans *Joseph ou les prétendants.*

L'un des motifs les plus fréquemment employés dans la sculpture, avec la fleur de lis, est le dauphin, autre indice d'une main française.

Quant à cette sculpture, elle a, comme l'architecture elle-même, un caractère parfaitement défini. On trouvera bien quelquefois dans l'une et dans l'autre des motifs d'ornementation que les Flamands ont employés, mais elles sont généralement françaises, telles, notamment, qu'on les rencontre dans le centre de la France et partout où des ouvriers tourangeaux ont porté le concours de leur talent et les traditions de leur école. Si des traces de l'antique s'y trouvent

1. Elle n'a pas absolument la même teinte dans une ou deux tapisseries, soit par une maladresse de l'ouvrier, soit par suite d'une restauration.

Il ne paraît pas y avoir eu de bordure en bas, non plus que sur les côtés; autrement quelques pièces un peu plus étroites que les autres les eussent conservées.

mêlées[1], comme on le voit dans les tableaux de quelques maîtres italiens, de Ghirlandajo par exemple, ce sont autant de souvenirs de l'Italie qui accusent un artiste plus familier avec les trésors d'art de cette contrée, sans trancher d'une manière notable sur l'ensemble qu'une même main a dû diriger.

Une inscription recueillie sur un vêtement me paraît indiquer de quel côté pourraient se porter utilement les recherches.

Au bas de la robe d'Aza, dans la tapisserie de l'*Arbre de Jessé,* on lit, sans qu'il puisse rester aucun doute, le nom de LEMAIRE, précédé de quelques lettres usées, dans lesquelles il est cependant facile de reconnaître IOH, abrégé de *Johannes,* et suivi de celles-ci : INA+.

La dernière lettre de cette partie de l'inscription doit être certainement retournée, si l'on veut lui donner un sens, et après avoir ainsi réparé l'inadvertance de l'ouvrier, on a ce qui suit :

IOHannes LEMAIRE INVentor +.

Cet *inventeur* est-il le peintre auteur des dessins ou cartons, est-il le librettiste, si je puis ainsi parler, l'auteur du poème, de la composition que le tapissier devait développer sur la toile ?

En l'absence de renseignements qui justifient la première supposition, il est permis de s'attacher de préférence à la seconde, quand on connaît l'influence exercée alors dans les arts par l'écrivain qui portait ce nom.

Flamand d'origine, et fort apprécié de Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien[2], pour ses goûts artistiques, Jehan Lemaire de Belges ou de Bavai, est Français par la plus grande partie de son existence, puisque, après avoir servi en qualité de clerc le duc de Bourbon, Pierre de Beaujeu, il fut chargé par Marguerite de recruter des artistes pour ses constructions de Brou et d'en surveiller l'exécution, et depuis, ne sortit de France, à la suite d'un long séjour auprès d'Anne de Bretagne, que pour faire un voyage en Italie. Historien, dans les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye,* Jehan Lemaire se montre enclin à donner à la légende l'autorité des faits avérés; poète, il écrit aussi volontiers en latin qu'en français; son *Traité de la différence des schismes et des conciles,* montre de plus qu'il se piquait de théologie. Nul, évidemment, n'était mieux préparé pour travailler avec succès à la mise en scène de notre histoire de

1. Ceci se remarque particulièrement dans *Anne et Joachim renvoyés par le grand prêtre* et dans la *Présentation de Notre-Seigneur*.

2. J. Lemaire entra au service de Marguerite par la protection de son oncle Jehan Molinet, bibliothécaire de cette princesse; il eut d'abord auprès d'elle l'emploi d'indiciaire et d'historiographe, puis celui de bibliothécaire. Sa devise était : De peu assez.

la Vierge, et pour y joindre les légendes nécessaires à l'instruction et à l'édification du public. Les tapisseries de Beauvais, relatives aux origines françaises, qui sont contemporaines des nôtres et qui ont avec elles de grandes analogies, ont été visiblement inspirées, sinon par lui, du moins par ses ouvrages. Supposé qu'il eût eu plus de part encore à l'œuvre exécutée sous le patronage de Robert de Lenoncourt, il n'y aurait rien d'étonnant que son nom consigné ici eût pour objet de consacrer le souvenir de sa collaboration[1].

Ce point acquis, ou peu s'en faut, nous oserons poursuivre, en prenant Lemaire pour guide.

Sa *Couronne Margaritique*, poème français imprimé pour la première fois en 1549, avec les *Illustrations de Gaule,* et réimprimé en 1865 par les soins de M. Alex. Pinchart[2], fait connaître les artistes célèbres, flamands et français, au milieu desquels il vécut, auxquels la *Plainte du Désiré,* autre poème de Lemaire, ajoute un petit nombre de noms. Ces noms, ce sont ceux dont l'art s'honorait à l'époque même de nos tapisseries, si, comme on le croit, la *Couronne Margaritique* fut écrite vers l'année 1511.

A l'exception des chefs de l'école flamande et de celui de l'école de Tours dont un intelligent éditeur vient de reproduire l'œuvre en partie[3], ces artistes sont peu connus ; mais c'est pour eux un insigne honneur de se trouver en telle compagnie.

Du nombre des artistes illustrés par la *Couronne Margaritique*, est un Baudouin de Bailleul, qui dessinait à Arras, de 1419 à 1449, des « patrons avec les devises des tapisseries, » notamment ceux de l'histoire de Gédéon, dont la tapisserie fut exécutée pour Philippe le Bon, de 1449 à 1453, par Robert Darcy et Jean de l'Ortie[4]. Or, dans la *Nativité de N.-S.*, on lit une première fois, I | BEVL NAVO, et plus loin, BEV NO, qui paraît être la répétition incomplète du

1. Le rôle un peu encyclopédique que remplit J. Lemaire à cette époque n'est pas sans exemple. Il trouva plus tard un copiste dans Nicolas Houel, cet apothicaire de Paris, de qui Lacroix du Maine cite des études historiques et plusieurs traités relatifs à sa profession, chez qui sa collection de tableaux amena Catherine de Médicis et que son goût pour les arts mit en relations avec les meilleurs peintres de son temps. Il fit exécuter sous forme de cartons de tapisseries une suite de dessins à la louange de cette reine, que l'on conserve à la Bibliothèque du roi; mais on le soupçonne fort d'avoir dirigé, crayon en main, les artistes employés par lui à cet ouvrage, en même temps qu'il écrivait les sonnets destinés a en fournir l'explication. La faveur dont Houel jouit auprès de la reine mère fut telle, dit-on, qu'elle le nomma son intendant des arts. Si le fait demande confirmation, on ne saurait néanmoins expliquer autrement la fondation par Houel de la Maison de la Charité chrétienne établie par lui en 1578 au faubourg Saint-Marceau, et qui, outre un hôpital et une pharmacie, comprenait un jardin des simples et un dispensaire pour distribuer des médicaments aux pauvres désireux de se faire soigner chez eux sans aller à l'Hôtel-Dieu.

2. *Les anciens Peintres flamands*, par Crowe et Cavalcaselle, t. II.

3. *Œuvre de J. Foucquet,* publié par Curmer.

4. L'*Art*, 1876, t. IV, p. 177.

même nom Jehan BEVL, ou plutôt Bailleul, dont la première forme serait abrégée, avec le mot *Navo*, abrégé également du flamand *Navolgen*, copier.

Ne serait-ce pas le nom d'un tapissier, descendant, fils même peut-être, du peintre de tapisseries de la *Couronne Margaritique ?*

Peut-être serait-il permis d'interpréter de même une partie de la légende recueillie dans la pièce n° 2, *Anne et Joachim renvoyés par le grand prêtre.* Nous y avons lu ce qui suit[1] : PEIORL H — ZEL VS BAIOS ZO.

Enfin, en réunissant les lettres qui se lisent sur la bride de deux chevaux voisins l'un de l'autre, dans l'*Adoration des rois,* on forme ce qui suit : AWTH | AN. Nous ne saurions établir aucune conjecture sur cette leçon, non plus que sur celles que nous avons recueillies dans la pièce du *Mariage*.

Nous livrons ces noms aux chercheurs. Quant à nous, avec des données aussi vagues, il nous serait difficile de conclure ; nous croyons toutefois avoir dégagé ces trois points :

1° Inspiration flamande, comme dans toutes les œuvres de cette époque ;

2° Exécution française des cartons pour l'ensemble du travail, particulièrement pour l'architecture, avec participation d'une main flamande dans quelques parties ;

3° Probablement confection de la tapisserie par des mains flamandes, en quelque lieu qu'elle ait été exécutée.

Avant Robert de Lenoncourt, en 1464, des artistes de l'école de Tours achevèrent à Reims, sous les yeux du traducteur, notre Guillaume Coquillart, la copie et les miniatures du livre des *Antiquités* de Josèphe[2]. Le chanoine-poète, devenu en 1509 grand vicaire du nouvel archevêque, usa-t-il de son influence auprès de lui pour diriger son choix, alors qu'il s'agissait d'exécuter pour sa cathédrale une œuvre d'art de premier ordre ? Si vraisemblable que soit cette supposition, quand on sait qu'avant d'être placé sur le siège de Reims Lenoncourt avait occupé pendant quinze ans celui de Tours, nous ne croyons pas pouvoir nous y arrêter.

A part l'inspiration qu'il voulait allemande, du moins pour les tapisseries de saint Remy, M. Vitet admettait la possibilité de l'exécution à Reims de ces tissus.

1. Dans la transcription des légendes, nous indiquons par | la séparation amenée dans les lettres par un pli de l'étoffe, par — la séparation en différentes lignes.

2. *Œuvre de J. Foucquet,* p. 120, art. de M. Vallet de Viriville.

L'exemple donné par J. Canart à Saint-Remy suffirait, à défaut de preuves, pour justifier l'opinion du savant archéologue. Nous avons dit que les tapisseries données par lui à son abbaye furent fabriquées à Reims sous ses yeux. Les toiles peintes de l'Hôtel-Dieu, dont les plus récentes ont certainement servi de cartons à des tapisseries, prouvent que cet exemple ne fut pas isolé. Enfin la présence à Reims de peintres de l'école à laquelle nos tapisseries appartiennent, me paraît suffisamment démontrée par l'existence de vitraux dans nos églises et de volets peints dans notre Musée, où l'influence flamande et le type flamand dominent d'une manière évidente, et qui cependant, suivant toute probabilité, ont été exécutés sur place.

En entrant dans la discussion soulevée par MM. Vitet et Jubinal, au sujet de l'origine et pour ainsi dire de la nationalité de nos tapisseries, nous avons admis comme possible la ressemblance signalée par le dernier savant entre elles et trois des tapisseries de Berne. Toutefois, dans la publication que nous devons à M. Jubinal, ce ne sont pas celles qui présentent le plus d'analogie avec les nôtres ; celles d'Aix me paraissent avoir plus de rapports, et, il est bon de le remarquer, elles passent pour françaises. Je signalerai pareillement de grandes analogies dans quelques tapisseries du Musée de Cluny, celles de l'*Enfant prodigue* et celles de *David et Bethsabée*. Mêmes costumes, même architecture, pareilles légendes sur les vêtements, fleurs semblables au bas des tableaux, mêmes bleus que dans nos robes de Vierge.

Quelques tapisseries de la Chaise-Dieu, que l'on croit françaises ou flamandes, celles de l'*Histoire de la Vierge*, par Van Eyck, au palais royal de Madrid, offrent, comme les nôtres, avec des sujets analogues, le partage de la toile en plusieurs tableaux, dont un principal et un ou deux secondaires, ces derniers empruntés à l'Ancien Testament ; enfin, en dehors de l'action, des personnages dans la bouche desquels l'auteur met les prophéties et sentences servant à déclarer ou à expliquer le sujet. C'est évidemment la même idée qui a présidé à la confection de ces tapisseries et à celle des nôtres.

Nous terminerons cette étude générale par quelques remarques que suggère la comparaison des pièces entre elles.

Le mauvais état de quelques-unes rend moins évidentes les analogies que les couleurs employées permettent d'établir ordinairement parmi les objets de cette nature. Il en est cependant qui se font remarquer davantage dans certaines pièces. Ainsi les verts de quelques manteaux, dans la *Mort de la sainte Vierge*, n'ont guère été employés de même que dans l'*Arbre de Jessé* et la *Nativité de la sainte Vierge*,

pièces aussi remarquables que la première par la largeur du dessin. Ces verts, d'ailleurs, comme les bleus, qui sont dus aux mêmes procédés de coloration, peuvent compter parmi les teintes qui ont éprouvé le moins d'altération [1].

Les rouges cochenille, appliqués aux étoffes unies, se remarquent particulièrement dans des pièces dont le caractère général est moins large et plus archaïque. Le velours rouge est plus rare encore : on ne le trouve bien nettement accusé que dans une figure de prophète appartenant à la *Nativité de Notre-Seigneur,* celle qui porte deux fois répété le nom *J. Beul* ou *Bailleul,* et qui mérite d'être signalée pour son élégance et la désinvolture de ses personnages.

Cette même pièce a des rapports pour le dessin avec le *Mariage.* Quoique disposée de la même façon que l'*Adoration des rois,* elle ne paraît pas être de la même main; cette dernière a plutôt des analogies pour le style avec la *Présentation de Notre-Seigneur* et avec la *Fuite en Égypte.*

Aucune pièce n'est plus largement dessinée que la *Sainte Famille.* Or un des prophètes y a visiblement le type de Lenoncourt, que reproduisent plusieurs figures de la *Mort de la sainte Vierge,* toile également remarquable par l'ampleur et la noblesse de la composition.

Nous avons signalé, dans certaines pièces, un goût prononcé pour l'antiquité. Là où le dessinateur en a laissé plus de traces, par exemple dans la *Présentation de Notre-Seigneur* et dans *Anne et Joachim renvoyés par le grand prêtre,* les figures de prophètes sont moins bien proportionnées.

Les mêmes prophètes sont à la fois plus splendides et mieux campés dans la *Rencontre à la Porte-Dorée,* la *Nativité de Notre-Seigneur,* l'*Adoration des rois,* la

1. M. Darcel a donné dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, t. XIV, p. 427) des détails très instructifs sur la coloration des tapisseries. Nous allons essayer de les résumer.

Les tapissiers du moyen âge ne possédaient pas une palette plus variée que les miniaturistes et les peintres sur verre. En outre des trois couleurs fondamentales, le rouge, le bleu, le jaune, ils n'usaient guère que du brun rouge, du tanné et du vert, le tout de deux ou trois tons seulement. Ayant peu de tons d'une même couleur à leur disposition, ils étaient forcés de les alterner, de les hacher les unes par les autres, afin de passer insensiblement et sans heurter l'œil d'un ton dans un autre et d'une couleur dans l'autre, ce qui n'était pas sans difficulté, quand il s'agissait d'aller, par exemple, du bleu foncé à sa lumière qui était blanche, ou du vert à sa lumière qui était jaune.

Comme dans la plupart des sujets, ce sont les lignes verticales ou légèrement obliques par rapport à la verticale qui dominent, ces lignes verticales devenant horizontales sur le métier, il était bien plus facile de les dessiner suivant la trame que suivant la chaîne. Ainsi en fut-il des hachures, qui, exécutées horizontalement, apparaissent verticales.

Le tapissier, en effet, exécute comme une mosaïque de laine, dont les éléments sont des rectangles, et dont le dessin a pour contours une suite de lignes brisées ou de gradins allongés.

Le procédé de l'exécution par hachures parallèles s'accuse plus ou moins franchement dans toutes les tapisseries du XVe au XVIe siècle, suivant qu'on a employé un plus grand nombre de couleurs dans leur composition. Ce nombre s'est accru à mesure que l'art se transformant a exigé plus de souplesse dans la traduction de modèles plus compliqués.

Fuite en Égypte, la *Sainte Famille,* pièces très étudiées et d'une grande harmonie, dans lesquelles on trouve des dispositions semblables. Elles sont analogues aussi pour les figures d'anges ; et la tête de Joseph, quand elle s'y trouve, offre une physionomie moins vieille et moins commune.

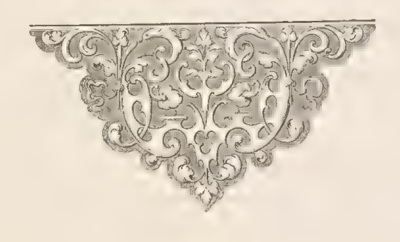
Les groupes de femmes se ressemblent visiblement dans la *Nativité de la sainte Vierge,* la *Présentation de la sainte Vierge,* la *Visitation,* le *Mariage.* L'agrément que leur doit cette dernière pièce en ferait certainement une des plus belles de la collection, si elle n'avait été excessivement fatiguée.

Parmi ces femmes, il en est dont la ressemblance est surtout frappante, par exemple, les deux qui suivent sainte Élisabeth dans la *Visitation,* et celles qui accompagnent sainte Anne dans *Anne et Joachim renvoyés par le grand prêtre.*

Une d'elles, qui porte des nattes de cheveux nouées sous la gorge, se retrouve à la *Nativité de la sainte Vierge.*

Sauf les trois que nous avons dit être de plus petites dimensions, les tapisseries de Lenoncourt sont généralement carrées et portent 4^{m},90 en largeur comme en hauteur, bordure comprise. Quatre ont 30 centimètres de plus en largeur, savoir : l'*Arbre de Jessé, Anne et Joachim renvoyés par le grand prêtre,* la *Sainte Famille,* la *Mort de la sainte Vierge;* une cinquième, le *Mariage,* a 5^{m},60; enfin, l'*Annonciation* est plus large encore de quelques centimètres. Ces différences tiennent à la largeur des travées que les tapisseries devaient remplir.

Les petites avaient originairement 3^{m},90 de hauteur sur 2^{m},50 de largeur. L'*Assomption* seule a gardé ces dimensions.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

I

L'ARBRE DE JESSÉ OU LES ANCÊTRES DE JÉSUS-CHRIST.

Hauteur : 5m30.
Largeur : 5m10.





I

L'ARBRE DE JESSÉ OU LES ANCÊTRES DE JÉSUS-CHRIST

De la Racine de Jessé spécialle
Esté produictz dont la vierge Royalle
Qui a conceu gardant virginité
Les profetes l'ont dit en unité,
Ont nobles Roys selon l'humanité
Est descendue plaine d'humilité
Dieu et homme sans le sceu de nature,
Et préelevée Royalle géniture[1]



E sujet de la généalogie du Sauveur est des plus communs dans l'art du moyen âge; les exemples abondent, dans l'Église latine et dans l'Église grecque, d'arbres de Jessé sculptés en pierre, en albâtre, en bois, en métal; peints sur verre, sur mur, sur parchemin; tissés en laine et en soie, en fils d'or et d'argent sur les ornements d'église. Mais la tapisserie l'a plus rarement adopté[2].

Il se complique souvent, particulièrement en Orient, où l'on y introduit les sibylles, Balaam et jusqu'aux sages de la Grèce. Il est réduit ici aux proportions les plus ordinaires.

L'arbre prend racine dans la poitrine de Jessé, beau vieillard étendu sur un lit et dormant au premier plan; ses rameaux remplissent la tapisserie tout entière, portant sans autre appui douze figures en pied de rois de Juda. Deux figures de prophètes occupent, en outre, la droite et la gauche. D'un côté, c'est Isaïe disant : « Une tige sortira de la racine de Jessé, et de cette racine naîtra une fleur; » *Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet* (Isaïe, chap. XI). En regard est Osée, avec ce texte : « Israël germera comme un lis, et sa

1. Dans les légendes françaises, le vers placé à la droite du lecteur fait suite pour le sens à celui qui est à gauche. Nous avons conservé l'orthographe, mais supprimé les abréviations.

2. Cependant, parmi les tapisseries de salle de Charles-Quint on comptait un arbre de Jessé, de 17 aunes de haut sur 15 1/2 de large. L'*Art*, 1876, t. IV, p. 175.)

racine poussera comme les arbres du Liban; » *Israel germinabit sicut lilium et erumpet radix ejus ut Libani* (Osée, chap. XIV). L'Église applique ces prophétiques paroles à la naissance de la mère du Christ.

Le tronc de l'arbre, presque à sa naissance, est triple, suivant les prescriptions du *Guide de la peinture*[1], que la Renaissance, à l'exemple du Moyen-Age, a généralement respectées. Deux des branches s'étendent sur les côtés; la troisième, ou tige principale, dressée au centre, se termine par une large corolle de lis de laquelle émerge, au milieu d'une gloire rayonnante, la vierge Marie portant l'Enfant divin. De cette même tige se séparent deux branches latérales dont chacune a son rameau secondaire. Orné çà et là de rares et étroites feuilles, et terminé aux extrémités par des rinceaux et des fleurs de fantaisie, le bois affecte néanmoins la forme d'un cep de vigne. C'est, en effet, sous cette figure que la Genèse (XXVI) représente l'humanité plantée en Adam, en vue de Jésus-Christ; et Isaïe (V, 7, 4) emploie le même emblème pour désigner la maison d'Israël. Chacun des rois qui la représentent ici est assis dans une fleur, soit terminale, soit placée sur une des branches de l'arbre.

Ces rois sont, dans l'ordre chronologique : *David, Salomon, Roboam, Abias, Aza, Josaphat, Ozias, Joatham, Ezechias, Manassès, Josias et Jéchonias.* Cet ordre n'a pas été suivi par l'artiste. Il a donné des places d'honneur, au sommet, près du Christ, à David, quoique sorti directement de Jessé, et à Salomon son fils; les autres sont placés au hasard. Il y a lieu de s'en étonner, quand on voit le dessinateur observer fidèlement, à l'égard de quelques-uns d'entre eux, les caractères iconographiques qui leur sont propres. C'est ainsi que Roboam tient son sceptre par derrière et renversé, pour marquer que le royaume fut réduit, sous son règne, aux seules tribus de Juda et de Benjamin, par suite de la séparation des dix autres pour former le royaume d'Israël. Abias, son fils, tient aussi son sceptre renversé, et il détourne la tête : c'est probablement une allusion à sa conduite orgueilleuse et impie.

Tous sont couverts, à l'exception de Josias, dont un bandeau, orné au-dessus du front d'une pierrerie, retient la chevelure. A quoi peut être due cette distinction ? Indique-t-elle le respect particulier de ce roi pour les saints livres et pour le rétablissement du culte divin dans toute sa pureté ?

A part celui de Roboam, qui est coiffé d'un turban et dont le manteau est un véritable burnous, les costumes, tous variés, se rapportent néanmoins par des

1. Manuscrit grec du mont Athos, publié par M. Didron, dans le *Manuel d'iconographie chrétienne.*

traits généraux à la fin du règne de Charles VIII : robes traînantes, ouvertes sur le devant, à collet largement rabattu sur les épaules, laissant généralement le pourpoint à découvert sur la poitrine, manches perdues ou à l'ange, etc. Ils se distinguent surtout de ceux que nous verrons plus loin par une magnificence en rapport avec la dignité des personnages; plusieurs ont de riches ceintures, des chaînes d'or; tous ont le sceptre en main, et le chapeau de chacun d'eux, quelle qu'en soit la forme, est enrichi d'une couronne d'or plus ou moins ornée de pierreries.

Tous, un seul excepté, ont les yeux tournés vers la Vierge, ou appellent sur elle l'attention par un geste de la main. Josaphat, qui fait exception, regarde Jessé. Il a de particulier encore qu'il est sans barbe. De tous points on le prendrait pour un des princes de l'époque de nos tapisseries; il a la robe décolletée, le manteau, le chapeau, orné d'une médaille, que portait Charles VIII. Serait-ce un portrait? L'absence de barbe aurait ainsi son explication.

La généalogie suivie ici d'après saint Matthieu, est la généalogie de Joseph et non celle de Marie. Il est prouvé, en effet, par la pratique continuelle de l'Écriture, par le témoignage des rabbins et par celui des Pères, que les Hébreux n'avaient pas coutume d'établir leur filiation par les femmes. Aux yeux de la loi, Jésus-Christ était le fils de Joseph; conséquemment il n'avait pas d'autre généalogie que celle de ce dernier. Saint Luc, qui écrivit après saint Matthieu, a dressé une généalogie ascendante de Jésus-Christ : c'est celle de la sainte Vierge. Nous n'avons pas à nous en occuper ici; nous remarquerons seulement que Marie descendait de David par Nathan, et non par Salomon, et que les deux généalogies n'avaient pas seulement une souche commune, mais qu'elles se réunissaient dans la personne de Salathiel et dans celle de Zorobabel. Ainsi, de toute manière, le Christ comptait pour ancêtres David et les autres rois de Juda que nous avons nommés.

Les armes du prélat donateur se voient à la fois aux pieds de la sainte Vierge, sur la tige principale de l'arbre, et aux angles supérieurs de la tapisserie.

Les légendes que nous avons pu relever sur les vêtements sont les suivantes :

1° Figure de Salomon. Sur la poitrine, aux bords droit et gauche de l'ouverture de sa robe :

ABI.SN — VANS.S

A l'extrémité de la manche droite : TNIO

A l'extrémité de la manche gauche : JOVI.VNI

2° Prophète de gauche. Sur les trois bandes qui marquent le bas de sa robe, en lettres noires ornées :

OI—QV | VT | A—AI | YA | O

3° Au bas de la robe du roi AZA, en lettres rouges unies :

IOH | LE | MAIRE | INA.

Nous avons dit à quel personnage pouvait s'appliquer ce nom et quelles conséquences on en devait tirer; nous avons remarqué aussi que la dernière lettre devait être remplacée par un V.

Le JOVI VNI semble une épigramme adressée à ce roi, qui bâtit le temple du seul vrai Dieu, et qui, cependant, tomba dans l'idolâtrie. Le reste ne me paraît pas offrir de sens.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

II

ANNE ET JOACHIM RENVOYÉS PAR LE GRAND PRÊTRE.

Hauteur : 5^m40.
Largeur : 5^m20







II

ANNE ET JOACHIM RENVOYÉS PAR LE GRAND PRÊTRE

Adam et Eve hors Paradis terrestre
De Joachim refusa le grant prestre
La femme Helchane vient au temple esplorée
Quoyque de Hely prestre fut democquée

Sont en misère et calamité.
L'obiation pour la fertilité.
Supliant Dieu de lui donner enfant :
Son oraison le Ciel pénètre et fend.



Ici commence à être observé le plan suivant lequel les sujets secondaires, représentés dans le haut de la toile, préparent le troisième ou en sont la figure. C'est probablement pour obéir aux lois de la rime que l'auteur de la légende s'est éloigné cette fois de l'ordre logique dans l'énonciation des trois faits qu'il devait rappeler. Nous rendrons à chacun d'eux le rang qui lui appartient.

Celui des sujets secondaires qui est à la gauche du spectateur étant le point de départ de la Rédemption et le fait corrélatif de la maternité divine, fondement du culte que l'Église rend à la vierge Marie, c'est sur lui que le regard doit se porter en premier lieu.

Il s'agit de la faute de nos premiers parents et de sa punition. Après leur avoir dit quelles seront les suites de leur désobéissance et leur avoir annoncé la venue d'un Rédempteur, « Dieu, dit la Genèse (chap. III), fit sortir Adam du paradis, puis il mit devant l'entrée du jardin des chérubins avec un glaive étincelant, pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre de vie ». C'est le texte inscrit au-dessus du sujet sur une banderole : *Ejecit Deus Adam, collocavit enim ante Paradisum voluptatis Cherubim et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendum viam ligni vite.*

Au-dessous, sur la muraille même du paradis, on lit ce vers :

Pellitur eois sic prothoplaustus[1] ab ortis;

« Le premier homme est ainsi chassé des jardins de l'Orient ».

Des flammes paraissent sortir de terre en avant de la muraille, suivant l'opinion de saint Ambroise, de Lyra et d'autres commentateurs, que du feu fermait l'entrée du paradis aux vivants, flammes dont Grotius voit des vestiges dans ces feux qui inondent les campagnes de la Babylonie, et qui ont pour origine de nombreuses sources de bitume.

Dans la partie supérieure, à droite, au milieu d'un gracieux paysage, se voient deux jeunes femmes, dont l'une tient par la main son fils encore enfant ; cette dernière est Phenenna, l'autre est Anne, qui deviendra la mère de Samuel; toutes deux sont mariées à un homme de Ramatha, nommé Elcana, et s'acheminent vers Silo où l'arche est déposée. Plus loin, Anne qui envie l'heureuse maternité de Phenenna, s'agenouille humblement à l'entrée du tabernacle en disant : « Seigneur, si vous m'accordez un fils, je le consacrerai à votre service pour toute sa vie : » *Domine, si dederis servæ tuæ sexum virilem, dabo eum Domino omnibus diebus vitæ ejus* (I, Rois, chap. 1). Vainement le mari d'Anne, debout devant elle, cherche à la rassurer, en lui disant qu'il ne lui préfère pas son autre femme, qui a des fils. Dans son trouble, elle n'ose élever la voix en priant, et le prêtre Héli, qui lui voit remuer les lèvres sans entendre ses paroles, se méprenant sur son état, lui dit : « Jusques à quand seras-tu ivre ? Attends du moins que l'effet du vin que tu as bu soit passé ; » *Usquequo ebria eris? digere parumper vinum quo mades* (Ibid). « Anne, qui a toute sa raison, et que désole la privation d'un fils. supporte sans se plaindre ces paroles du prêtre ; »

Prolis inops, non mentis egens, fert jurgia vatis.

En effet, sa foi la rassure, elle sera bientôt mère, et Samuel, son fils, consacré à Dieu, deviendra le juge et le sauveur du peuple.

Adam et Ève chassés du paradis, la mère de Samuel rudement reprise par Héli, figurent Joachim et Anne, qui doivent être le père et la mère de la vierge Marie.

Ils étaient unis depuis vingt ans, lit-on au livre de la Naissance de Marie, attribué par plusieurs à saint Jérôme, et ils n'avaient pas d'enfants, ce qui leur

1. Usité aux XIV-XVIe siècles pour *protoplastus*.

était un sujet incessant de chagrin et d'humiliation, la stérilité étant regardée chez les Hébreux comme un signe de la malédiction divine, ainsi que le rappelle le docteur que nous voyons à gauche : *Maledictus qui non fecerit semen in Israel.*

Or, comme ils étaient venus à Jérusalem pour y célébrer la fête des Encénies, le grand prêtre Isachar ayant remarqué Joachim qui s'avançait avec son offrande, au milieu d'un grand nombre de ses concitoyens, « lui reprocha l'inutilité de ses prières, »

Infecunda tulit Joachim vota sacerdos,

et le repoussa en disant : « Il vous sied peu, Joachim, d'apporter ici votre offrande, vous qui n'avez pas de postérité en Israël ; » *Indignum est, Joachim, te munera offerre, eo quod non fecisti semen in Israel.*

C'est cette scène que représente le tableau principal. Un portique de la Renaissance, richement sculpté, figurant le temple, lui sert de cadre. Sous le dais liturgique ou *senseignier*, dont la gouttière frangée de rouge et de blanc porte ces mots : *Templum Salomonis,* et dont les courtines bleues à plis nombreux garnissent le fond de l'enceinte sacrée, est l'arche d'or enrichie de pierres précieuses. Deux anges, aussi d'or, en supportent le couvercle. Derrière se voient les pains de proposition. En avant est un autel ; et de chaque côté s'avancent les hommes à la suite de Joachim, les femmes à la suite d'Anne, portant soit un agneau, soit des colombes. Tous deux sont à genoux devant le grand prêtre.

Anne, au sortir du temple, ne peut retenir ses larmes, mais l'humiliation qu'ont subie les deux époux ne leur a pas ôté l'espérance ; ils connaissent le pouvoir des bonnes œuvres auprès de Dieu, ils savent, ainsi que le rappelle un autre docteur, qui semble vouloir les consoler des dures paroles de celui qui lui fait face, que « ceux qui ont faim doivent être rassasiés jusqu'à ce que celle qui était stérile ait enfanté ; » *Famelici saturati sunt donec sterilis peperit* (Rois, livre I, chap. II). Ils ont hâte de suivre ce conseil, et sur le seuil même du lieu saint, ils font l'aumône à un mendiant qui leur tend sa sébile.

Comme particularité curieuse dans les costumes, notons l'ouverture longitudinale ménagée aux manches de la robe de Joachim pour y passer les bras. Nous verrons plus loin la même chose dans le vêtement de Balaam. Notons aussi le chapeau à plis évasés, qu'il a ôté par respect pour le saint lieu, et qu'un lien retient sur ses épaules. Nous avons mentionné plus haut la mitre du grand prêtre pour sa forme et pour ses fanons, dont le prolongement, terminé

par un gland, est retenu en avant, à droite et à gauche, par une large ceinture. Quant au parement de la partie antérieure de l'autel, il est, j'ai à peine besoin de le dire, celui qu'on voyait dans les églises au XVI[e] siècle.

Sur le fourreau du sabre de l'un des compagnons de Joachim, on lit : CVBNMXPQOJX.

Au bas de la robe du prophète de droite :
P | EI | ORI | H — ZEL | VS BAI | OS | ZO; en retour d'équerre, à l'ouverture du milieu : ALXIZ, lettres auxquelles correspondent sur l'autre côté des caractères coupés à moitié de leur hauteur ;

Enfin, sur la poitrine : QVIV — IATOAA.

Nous avons vu plus haut qu'il y avait peu de choses à tirer de ces légendes.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVI[e] SIÈCLE)

III

LA RENCONTRE DE JOACHIM ET D'ANNE A LA PORTE DORÉE
OU LA CONCEPTION DE LA SAINTE VIERGE.

Hauteur : 5m45
Largeur : 4m80.





III

LA RENCONTRE DE JOACHIM ET D'ANNE A LA PORTE DORÉE
OU LA CONCEPTION DE LA SAINTE VIERGE

PAR l'ange fut consolé Joachim
Yseroit de luy. Lors vint le chef enclin
Et adonc fut de la dame honnorée
Ainsy que estoit de Dieu préordonnée

Ayant promesse que la Vierge sacrée
Rencontrer Anne à la porte Dorée
Fait sans macule digne conception
Pour aux humains donner redempcion

JOACHIM, chassé du temple, s'en alla tristement visiter ses troupeaux. »

Tristis adit letum phano depulsus ovile.

Il eût craint, dit l'auteur du livre de la Naissance de la Vierge, de retourner chez lui en compagnie de ceux de sa tribu, qui pouvaient raconter l'affront que le prêtre lui avait fait. Un jour qu'il se promenait sur la montagne, au milieu des pâtres et des brebis, un ange lui apparut et le consola en disant : « Anne, ton épouse, te donnera une fille dont le nom sera Marie ; » *Anna, uxor tua, pariet tibi filiam, et vocabitur nomen ejus Maria.*

C'est l'objet d'une première scène, à gauche de la pièce

Le côté droit en offre la contre-partie. Anne, assise au pied d'un palmier[1], dans son jardin, cherche dans la lecture un soulagement à sa peine; un ange lui apparaît. « Je viens du séjour éthéré, dit-il, pour t'annoncer une agréable nouvelle ; »

Letus ab etherea venio tibi nuncius arce.

1. C'est l'arbre de la solitude, dans la symbolique des artistes.

« Le nom de ton fruit retentira dans tout l'univers ; » *In omnem terram exiet seminis tui sonus.*

Cette enfant accordée à leurs prières, Joachim et Anne, suivant le même récit, l'avaient vouée d'avance au service de Dieu. De plus, l'ange fait connaître à Joachim qu'elle sera la mère du Sauveur du monde. Enfin, comme signe de la promesse qu'il apporte à chacun d'eux, il leur annonce qu'en retournant à Jérusalem ils se rencontreront à la porte Dorée.

Ils reviennent donc, la joie au cœur, et se rencontrant, comme l'ange l'avait dit, auprès de la porte ainsi dénommée[1], ils s'embrassent tendrement, sans s'occuper d'une jeune femme et d'un homme qui sont aux fenêtres. Le baiser donné est le signe d'une naissance qui doit réjouir le Ciel et la terre ; aussi le lieu même qui en est le témoin emprunte-t-il quelque chose au bonheur des deux époux, et, comme le dit le vers placé au-dessus, « la Conception de Marie donne à cette porte Dorée un nouvel éclat ; »

Aurea virgineo conceptu porta refulget.

L'artiste n'a pas cherché à y reproduire le monument qui porte ce nom, et que vraisemblablement il ne connaissait pas ; mais celui qu'il a dessiné charme l'œil par l'harmonie de ses proportions, par l'élégance de ses tours, par la jolie statue de Moïse qui en relie les deux étages. De plus, cette porte n'est pas un monument inerte : la vie l'habite et l'entoure. Nous avons déjà remarqué aux fenêtres quelques personnes ; le fossé qui la baigne offre ses eaux au pâtre qui vient y plonger sa gourde pour se désaltérer ; des canards y prennent leurs ébats ; une ménagère y lave du linge, tout en devisant avec un autre pâtre. L'ouverture elle-même de la porte nous permet de plonger nos regards sur une rue animée, et le sommet de la muraille qui la rejoint à droite est égayé par la vue des toits et des édifices de la ville. Enfin, dans le gazon qui s'étend autour de la porte, sur les branches des arbres, ou au bord d'un puits, s'ébattent des oiseaux parmi lesquels on distingue un coq et une poule, un échassier qui paraît être une grue, et jusqu'à un perroquet et deux paons aux couleurs brillantes.

Pourquoi cet arbuste aux branches vigoureuses, aux fleurs multiples, qui semble avoir pris racine à la base même de l'une des tours ? C'est une image

1. La porte *Dorée* était une des entrées du temple ; elle existe encore aujourd'hui, et elle est située sur la face *est* de l'enceinte bâtie par Salomon, qui fermait la ville de ce côté-là. On attribue généralement sa construction à Hérode le Grand. Elle se compose de deux arcs. Les Musulmans l'ont murée parce que, suivant une antique tradition, quand les chrétiens, commandés par le grand roi des Francs, chasseront les Musulmans de Jérusalem, ils entreront par la porte *Dorée*, comme firent autrefois les croisés.

de la fille de Joachim et d'Anne. Le lieu aride et desséché, où elle a pris naissance, ne l'empêchera pas d'être belle, puisque, suivant la tradition catholique, elle sera exempte de souillure et que toutes les grâces seront en elle.

Mais n'oublions pas les deux personnages bibliques qui occupent la droite et la gauche, et dont l'attitude est à la hauteur de leur mission. De leur bouche nous entendrons ces paroles des livres sapientiaux, qui révèlent la prédestination de Marie. « Dès le commencement et avant les siècles, lui fait dire l'un deux, j'avais reçu l'être ; » *Ab inicio et ante secula creata sum* (Eccles. 24). « Les abymes n'existaient pas encore, dit l'autre, et déjà j'étais conçue ; » *Nondum erant abissi, et ego jam concepta eram* (Prov. 4).

Nous avons parlé plus haut de l'antiquité de la croyance à l'immaculée conception de la Vierge dans l'Église et de son universalité au XVIe siècle. Il n'est pas hors de propos de remarquer que plus qu'aucun art, celui de la tapisserie paraît avoir aimé ce sujet. Les tapissiers de Paris avaient à cette époque la Conception pour fête, et les méreaux de leur corporation représentaient la Rencontre à la porte Dorée [1].

D'autres points méritent notre attention. Telle est la chaussure du personnage qui occupe le bas de la toile à droite : ce sont des patins en bois qu'attache au pied une courroie, ornée sur le côté d'une rosette. Le même, outre l'espèce de casquette à forme plate et à revers retroussés qui lui couvre la tête, porte sur le dos une coiffure de cérémonie, dont le modèle assez compliqué se trouve déjà dans la tapisserie qui précède celle-ci. Disons aussi que Joachim, pour mieux indiquer son âge avancé, outre le chapeau dont il se débarrasse au besoin en le rejetant en arrière, a la tête couverte d'une calotte à oreillettes que retiennent des cordons noués sous le menton. L'arbre à la taille élancée, au pied duquel Anne est assise, a peut-être un sens qui nous échappe : il paraît être un palmier; mais on pourrait y voir un cèdre *(cedrus exaltata)*, ou un olivier *(oliva speciosa)*, et il serait alors un emblème de l'enfant annoncée par l'ange.

Nous remarquerons enfin la chape magnifique dont ce dernier s'est revêtu pour remplir sa mission près de la sainte : il aura le même costume dans l'*Annonciation*.

Nous négligeons forcément quelques menus détails, tels que l'appui en fer qui garnit les côtés du pont, les deux vases qui se voient sur une tablette devant une fenêtre près de la tour gauche, et dont l'un renferme des fleurs, etc.

1. A. Forgeais, *Plombs trouvés dans la Seine*, Ire série, p. 128, 130. Le revers porte trois poinçons posés deux et un, la pointe en chef, sur un champ réticulé ou canevas.

Au bas de la robe de Joachim se lisent quelques lettres auxquelles il est difficile de donner un sens. Dans la scène qui se passe à la campagne, il porte celles-ci, qui ne se suivent pas : VE | H | FEV. Dans la scène de la porte Dorée, on lit :

COR VIT -- AEMLL | CAVOEPMI...



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

IV

LA NATIVITÉ DE LA SAINTE VIERGE.

Hauteur : 5^{m}10.
Largeur · 4^{m}80.





IV

LA NATIVITÉ DE LA SAINTE VIERGE

L'ANGE luta à Jacob longue espace
Balaam nonça qu'une estoille par grace
En démonstrant que l'incarnation
C'est que Jésus pour la salvation
Puis luy donna sa bénédiction.
Dudit Jacob naistroit sans fiction
Du Filz de Dieu en la Vierge viendroit :
De tous humains de Jacob descendroit.

E premier symbole annoncé est représenté dans le haut, à gauche du tableau principal. Jacob et l'ange sont encore aux prises, mais, comme le dit le vers placé au-dessous de la scène, « la fraîche aurore vient rompre ce long engagement » :

Rorida complexus longos aurora resolvit.

« Laissez-moi, dit l'ange à son adversaire, puisque le jour commence à paraître : » *Dimitte me, jam enim ascendit aurora.* — « Je ne vous lâcherai pas, répond Jacob, que vous ne m'ayez béni : » *Non dimittam te, nisi benedixeris mihi* (Gen. XXXII).

Dans le langage de l'Église, cette aurore naissante, c'est la Vierge. Comme, au lever de l'aurore, la nature entière se réveille, ainsi la Vierge, de qui doit sortir la lumière, apporte au monde une vie nouvelle. Dès qu'elle apparaît, l'humanité, qui a lutté contre le vrai Dieu durant les ténèbres, fera enfin sa paix avec lui.

Le second symbole mentionné dans la légende est l'étoile vue par Balaam. Le devin, vêtu et armé comme pour un long voyage, est monté sur une ânesse, dont la bride et le poitrail portent son nom : X BALAAMI. En vain il frappe à coups redoublés, l'animal refuse d'avancer. Dans les airs, un ange menace Balaam l'épée à la main, et « en face du prophète, une étoile fatidique brille aux cieux » :

Fatidicum[1] rutilat Balaam sidus in orbe.

Balaam avait été envoyé par le roi de Moab pour maudire l'armée des Israélites ; à la voix de l'ange, il revient sur ses pas, et, jetant les yeux sur l'armée d'Israël, il s'écrie : « Une étoile sortira de Jacob, un rejeton s'élèvera d'Israël, et réunira tous les enfants de Seth : » *Orietur stella ex Jacob* (Nombr. 24).

C'est encore, aux yeux de l'Église, une figure de l'avènement de Marie, cette « fontaine » de l'Éden, que rappelle le personnage qui est debout à droite. « Elle s'élevait de terre et arrosait toute la surface du sol : » *Fons ascendebat e terra irrigans universam superficiem terræ* (Gen. 2).

Enfin, dit le personnage placé en regard, « la sagesse divine s'est préparé une demeure ; » *Sapientia edificavit sibi domum* (Proverb. 9) : expression digne de l'incarnation et de celle qui a été préparée de toute éternité pour être la mère du fils de Dieu.

Entrons dans le sanctuaire où vient de s'accomplir l'événement qui, suivant l'office de la Nativité, remplit le monde de joie. Tout y est riant. Un portique splendide, aux colonnes mi-partie de bronze et de porphyre, qu'ornent à la base des pied de biche ailés, lui donne entrée ; une élégante travée les relie, enrichie aux angles par les statues de David et de Moïse, au centre par les armes du Chapitre et du prélat donateur ; sur le faîte de la maison, des anges, l'encensoir à la main, sont dans l'admiration. A l'intérieur, sainte Anne est couchée dans un vaste lit carré, qu'abrite un ciel ou baldaquin à longues franges ; sur le dossier capitonné[2] se remarque un tableau d'or, suivant l'usage du temps[3] ; deux des rideaux sont relevés et laissent apercevoir d'un côté un dressoir à panneaux sculptés, et la porte d'entrée qui vient de donner passage à des parentes de la gisante : de l'autre, dans une sorte de veranda, Joachim qui regarde au dehors.

1. L'artiste a maladroitement écrit *fastigium* pour *fatidicum*.
2. Les inventaires du xv[e] siècle distinguent dans un lit : le ciel, le dossier, trois rideaux ordinairement, la couverture piquée, le soubassement. Tout cela se retrouve ici.
3. *Les Ducs de Bourgogne*, par le comte de Laborde : « N° 6091, ung tableau d'or que madite dame tenoit à son chevet ; 3417, ung petit tableau d'or où il y a un visaige de Dieu. » Il y en avait aussi d'ivoire ou de bois. C'est l'origine des diptyques et des triptyques.

On lit dans Christine de Pisan et dans le *Spécule des Pécheurs* que la gisante recevait après ses couches ses parentes, ses amies et connaissances, et que pour ces visites on la parait elle-même, ainsi que l'appartement.

Remarquons aussi, près du chevet, une matrone qu'enveloppe un long voile, et une jeune femme à la toque élégante, aux bandeaux soigneusement tressés, qui paraît surtout chargée des soins à donner à l'accouchée. Une autre, dont la robe est soigneusement retroussée, et dont la coiffe ornée d'une riche agrafe et les cheveux ramenés de part et d'autre en longues tresses sur la poitrine rappellent sainte Élisabeth telle que nous la retrouverons dans la tapisserie des *Trois Maries*, tient l'enfant sur ses bras. Tandis qu'une autre parente, agenouillée, s'apprête à la recevoir dans un bassin d'airain, une servante tire les linges nécessaires d'un coffre soigneusement garni de bandes de fer, de clous, etc. On arrive à l'appartement par un escalier dont le haut est gardé par un chien; par un autre escalier, à rampe de fer, on en sort près d'une fontaine où une servante vient chercher de l'eau.

Tout cela évidemment, ainsi que l'exprime le vers inscrit sur l'une des pentes du lit, annonce « l'heureux jour où Marie apparaît en vue d'une naissance incomparable », c'est-à-dire pour être un jour mystérieusement mère du Sauveur :

Prospera lux unicum Mariam producit ad ortum.

L'enfant elle-même témoigne sa joie par l'agitation de ses bras. Sa bouche entr'ouverte annonce et les légendes tracées autour du vêtement de la femme qui la porte font plus clairement connaître la précocité merveilleuse de son intelligence. De bas en haut, par derrière, on lit : ... LABIA MEA APERIES·ET O... Le verset n'est pas achevé, mais le sens n'en est pas moins clair : « Seigneur, fait-on dire à l'enfant, vous ouvrirez mes lèvres, et ma bouche annoncera votre gloire. »

Autour de l'ouverture du corsage se lisent les lettres de l'alphabet ABCDEF GHIKLMNOPQRS, par lesquelles elle s'apprend à louer Dieu.

Le bord antérieur de la robe porte ce qui suit : FOVDTEDIOI ¦ IVERVNTAM... Dans ces dernières lettres paraît devoir se trouver le mot *veruntamen*, mais le sens de ce qui précède nous échappe, et pareillement la signification de ce que porte le bord de la manche : OIAS.

Au bas, sur l'extrémité qui touche à terre, on lit : ADEIBALIO. Ceci, rapproché d'une autre légende, pourrait renfermer, ainsi que nous l'avons dit plus haut, le nom soit du peintre, soit plutôt du tapissier.

Nous mentionnerons enfin, comme détails d'ornementation, la jeune fille qui vient de déposer à l'une des fenêtres du comble un vase élégant, et les animaux que le caprice de l'artiste a placés ici et là, à terre, sur les arbres, ou au sommet des constructions.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

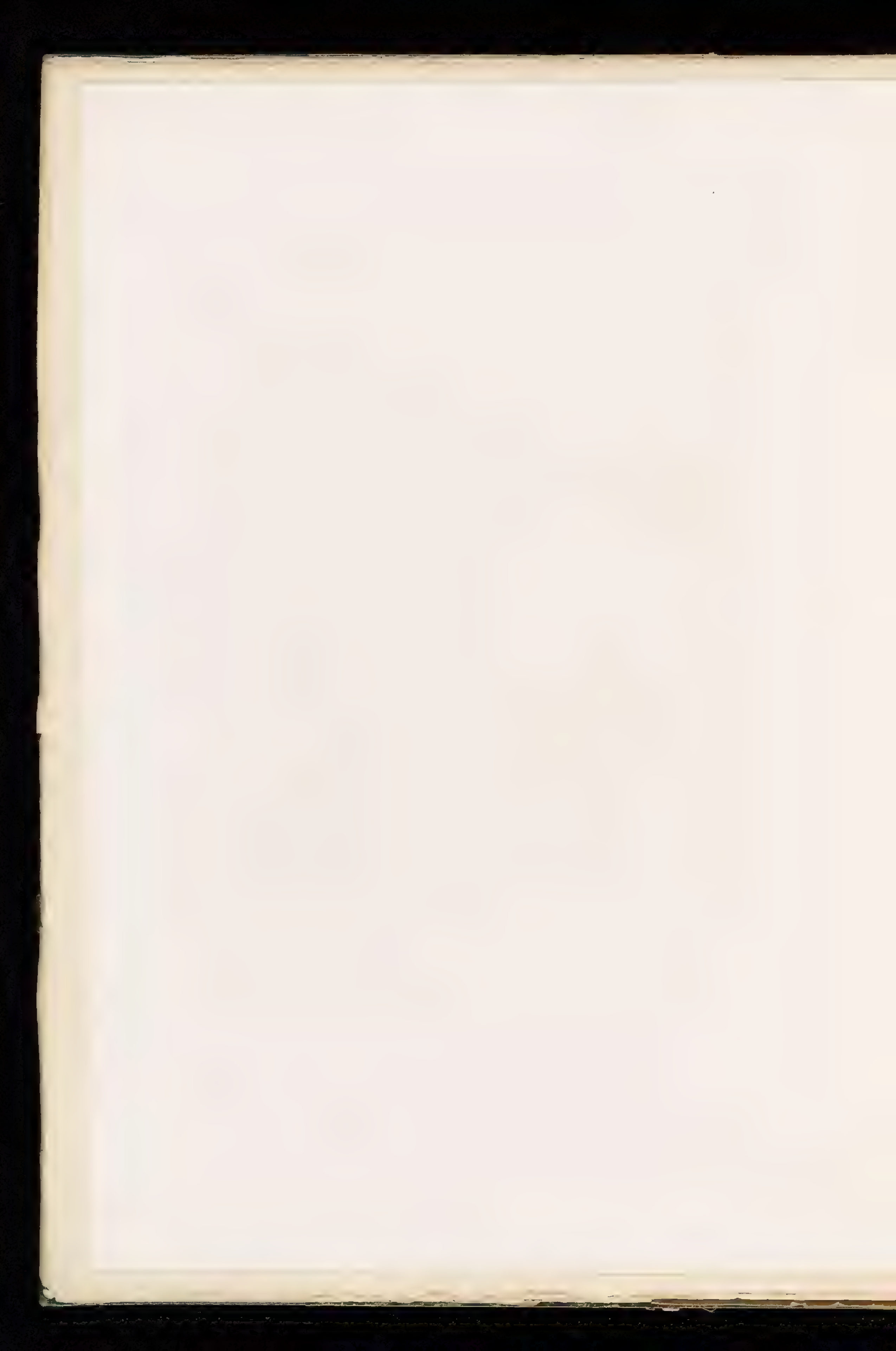
(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

V

LA PRÉSENTATION DE MARIE ENFANT AU TEMPLE.

Hauteur : 5^{m}30.
Largeur : 4^{m}80.







V

LA PRÉSENTATION DE MARIE ENFANT AU TEMPLE

L'ARCHE du temple par solennel grace
Jepté vouant de faire sacrifice
Joachim et Anne à Dieu sempiternel
Sans tache avoir de vice originel

Ainssy présentoient devant Emanuel.
De sa fille au roi célestiel.
Vont présenter au saint temple Marie
Quy les humains fors elle contrarie.



ETTE tapisserie était une des plus belles; l'état de délabrement dans lequel l'a mise un long usage est infiniment regrettable.

Les figures symboliques qui accompagnent le sujet principal sont, d'une part, l'arche d'alliance transportée dans le temple; de l'autre, le vœu de Jephté.

L'arche d'alliance est fréquemment employée comme symbole de la Vierge; l'Église l'a consacrée même parmi les appellations qu'elle lui adresse dans les litanies de Lorette. Il est dit dans le 3e livre des Rois (chap. XIII) que, quand le temple fut terminé, les prêtres, en présence de Salomon et de tout le peuple, « portèrent l'arche de l'alliance du Seigneur dans le lieu qui lui avait été préparé : » *Intulerunt sacerdotes archam federis Domini in locum suum.* Le vers placé au-dessous de ce texte semble, dans l'esprit de l'auteur qui joue volontiers sur les mots, s'appliquer à la fois à l'événement dont il vient d'être question, et à la consécration de la Vierge au service de Dieu.

Ecce adit archa dio Solimor(um) archana sacello,

c'est-à-dire, autant qu'une lecture un peu conjecturale nous a permis de l'interpréter : « Voilà que l'arche approche du sanctuaire du temple saint de Jérusalem ».

On remarquera cette singularité, que, au lieu d'offrir aux regards l'arche mosaïque transportée de la cité de David dans le temple, l'artiste ait figuré une sorte de tabernacle porté sur un trois-mâts, et ceux qui montent ce vaisseau occupés à jeter leurs filets à la mer. Est-ce sans dessein que le peintre aurait oublié que le voyage ne nécessitait pas cet appareil, ou bien aurait-il voulu rappeler l'arche de Noé ? Celle-ci est aussi une figure de la Vierge, véritable arche de salut, du sein de laquelle est sorti le Rédempteur.

Le second fait symbolique de la consécration de Marie est le sacrifice de la fille de Jephté. Mais l'iconographie en a fait rarement usage avec ce sens, quoique l'humble soumission de la fille de Jephté au sacrifice promis par son père, et la retraite à laquelle elle se condamna pour se préparer à l'accomplissement de son vœu justifient l'application de cet exemple à la sainte Vierge.

On connaît la promesse imprudente de Jephté et son désespoir quand, au retour de son expédition contre les enfants d'Ammon, sa fille vint au-devant de lui. « Mon père, lui dit-elle, si vous avez fait un vœu au Seigneur, faites de moi ce que vous avez promis : » *Pater mi, si aperuisti os tuum ad Dominum, fac mihi quodcumque pollicitus es* (Juges, chap. XI). « Accordez-moi seulement, dit-elle encore, une prière, et permettez-moi d'aller sur les montagnes pendant deux mois, afin que je pleure ma virginité avec mes compagnes... » Après les deux mois, elle revint trouver son père, et il accomplit son vœu à l'égard de sa fille qui était vierge, en la consacrant au service du temple.

Comme toujours, l'acte principal, la consécration de la Vierge à Dieu, occupe le centre du tableau ; seulement ici, au lieu d'être circonscrite par un cadre, la scène s'étend sur les côtés, et les témoins de cette scène sont répandus à droite et à gauche : à droite, les parents venus à la suite de Joachim, ou peut-être les jeunes gens que la légende remettra en scène lors des fiançailles de Marie ; à gauche, les parents d'Anne et les jeunes filles qui « viennent, à la suite de Marie, consacrer au roi des cieux leur virginité », suivant le langage du prophète qui est assis au bas du même côté, et dont le nom *Davit* se lit au bord de son vêtement : *Adducentur regi virgines post eam* (Ps. 44).

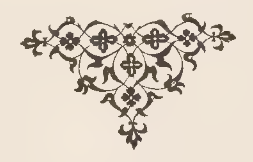
Parmi ces jeunes femmes plusieurs se font remarquer par l'élégance ou la richesse de leur mise, d'autres par la grâce de leur attitude ou de leur visage. Mais le regard est particulièrement attiré par la jeune enfant qui « confiante et d'un pas assuré monte les quinze degrés du temple auquel elle est vouée », comme le dit l'inscription placée au-dessus de la porte :

It gradibus templo firma hec terquinque dicata.

La simplicité de son vêtement, sa figure angélique, ses cheveux blonds et pendants, tout intéresserait en elle, lors même qu'une nombreuse suite n'accompagnerait pas Joachim et Anne, ses parents, jusqu'au bas de l'escalier, lors même que le grand prêtre ne viendrait pas à sa rencontre avec plusieurs prêtres et lévites. Un essaim de jeunes filles, déjà consacrées au service de Dieu, et qui des fenêtres de la tour qui donne entrée au temple assistent à l'arrivée de leur nouvelle compagne, rendent grâces à Dieu ; « la Vierge va bientôt mêler sa voix aux leurs dans les chœurs sacrés », suivant la parole que répète Jérémie placé au bas du tableau : *Letabitur Virgo in choro* (Jérém., 31[1]).

Le livre de la Naissance de Marie rapporte qu'elle avait trois ans quand elle fut présentée au temple, suivant le vœu fait par ses parents; qu'à l'âge de neuf ans elle y consacra à Dieu sa virginité par un vœu solennel, et qu'elle y demeura jusqu'à quatorze ans environ... On voit par divers endroits de l'Écriture que les dépendances du temple étaient habitées par des jeunes filles qu'on y élevait dans le service de Dieu, et par des veuves apparemment chargées de leur direction conjointement avec les prêtres.

1. Les endroits indiqués par les textes ne sont pas toujours exacts. Ainsi l'on renvoie à tort ici au chap. XXI au lieu de XXXI.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVI[e] SIÈCLE)

VI

MARIE DANS LE TEMPLE, SES PERFECTIONS

Hauteur : 5[m]30.
Largeur : 4[m]90.

[illegible]





VI

MARIE DANS LE TEMPLE, SES PERFECTIONS

Marie vierge chaste, de mer estoille,
Puis de vive eaue, ainsy que lune belle,
Cité de Dieu, clair mirouer non pollue,
En ung jardin fermée, est résolue

Porte du ciel, comme soleil eslue,
Tour de David, lis de noble value,
Cèdre exalté, distillante fontaine
De besongnier, et si de grace pleine

La vie de Marie dans le temple est le seul sujet qui occupe cette pièce; ses perfections successivement annoncées par des emblèmes divers lui servent de cadre.

Modèle de la femme, Marie savait, disent les Pères, allier la prière au travail [1]. Le livre saint dans lequel elle prie ou médite n'est pas éloigné; mais devant elle est tendue la chaîne d'une bande de tapisserie, dans les fils de laquelle la diligente ouvrière fait passer d'une main la laine tandis que de l'autre elle serre la trame [2]. Une corbeille remplie de pelotes et de bobines est à ses pieds. La chaîne a pour supports deux colonnes richement sculptées, au haut desquelles flottent deux bannières aux armes du Chapitre et du prélat donateur. A ces colonnes se relie la clôture à hauteur d'appui d'un petit

1. Suivant les apocryphes, elle s'était imposé pour règle de s'appliquer à la prière depuis le matin jusqu'a la troisième heure du jour, et de se livrer au travail manuel depuis la troisième heure jusqu'à la neuvième. A partir de la neuvième heure elle ne cessait pas de prier jusqu'à ce qu'un ange lui eût apparu pour lui porter sa nourriture.

2. L'instrument dont elle se sert pour cela est une sorte de couteau de bois. On en voit un semblable dans l'œuvre de Foucquet. Cet instrument a été remplacé depuis par un peigne de forme particulière.

jardin, *Ortus conclusus.* Des anges s'empressent autour de cette clôture, prêts à recevoir ses ordres. Deux seulement sont entrés à l'intérieur. L'un, vêtu d'une dalmatique, tient une aiguière; l'autre, couvert d'une chape, porte un pain sur une nappe, aux extrémités de laquelle on lit ces paroles : AVE d'un côté, PLENa de l'autre. Il n'est pas difficile de compléter cette salutation toute naturelle. La légende recueillie sous le nom de saint Jérôme, et suivie par plusieurs Pères, raconte en effet que Marie fut nourrie dans le temple, comme Élisée le fut dans le désert.

Le respect des envoyés de Dieu, les vêtements sacrés qu'ils portent, suffiraient pour donner à cette scène comme un air de vision d'en haut, si Dieu lui-même n'y présidait, environné d'anges et de célestes clartés. La couronne d'or fermée qui ceint son front, l'étole croisée sur sa poitrine, la chape enrichie de pierreries qui couvre ses épaules et que soutiennent deux anges avec respect, rappellent un type familier à l'école de Byzance. Il tient le globe de la main gauche et bénit de la droite. Ces paroles du Cantique des Cantiques (IV, 7) que porte un long philactère, semblent sortir de sa bouche : « Vous êtes toute belle, ma bien-aimée, et il n'y a pas de tache en vous; » *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

C'est autour de Marie elle-même que nous allons recueillir la plupart des symboles par lesquels les saints livres la désignent et dont chacun est comme une manifestation des vertus que la volonté divine a placées en elle.

Ces symboles sont au nombre de quatorze, annoncés sur autant de rolets.

Le Soleil et la Lune se présentent d'abord et rappellent ces mots du livre des Cantiques : « Quelle est celle-ci qui s'avance comme l'aurore naissante, belle comme la Lune, éclatante comme le Soleil? » *Electa ut Sol, Pulchra ut Luna.* Le Soleil est figuré par un astre à face humaine et à rayons ondoyants; la Lune est représentée de trois quarts, pour marquer qu'elle sera bientôt dans son plein et signifier le prochain enfantement de Marie.

A gauche, brille « l'Étoile de la mer », *Stella maris,* appellation consacrée par l'Église dans l'office divin, et qui rappelle cette étoile sortie de Jacob dont il a été parlé plus haut.

Porta celi, « Porte du ciel ». Cette inscription se lit au-dessus du cintre surbaissé d'une porte de ville, flanquée de deux tours et fermée, dont Ézéchiel a donné le sens. « L'ange, dit le prophète, me montra la porte du sanctuaire, laquelle regardait l'Orient; elle était fermée. Et le Seigneur me dit : Cette

porte demeurera fermée et nul homme n'y passera, car le Seigneur Dieu d'Israël est entré par là. »

Turris David cum propugnaculis. La Tour ou Cité de David occupait le sommet de la montagne de Sion; l'arche d'alliance y fut conservée quelque temps. Et dans l'Ecclésiastique on lit : « J'ai trouvé mon repos dans la Cité sainte ». Aux yeux de l'Église, la Vierge est la montagne sainte où le véritable David a fixé sa demeure.

Ortus conclusus, — Puteus aquarum vivencium, — Fons hortorum. « Le Jardin, le Puits, la Fontaine » trouvent leur explication dans ces paroles du Cantique des Cantiques : « Mon épouse est comme un Jardin fermé; la Fontaine de vos jardins est comme le Puits des eaux vives qui coulent avec impétuosité du Liban. » Ce sont autant d'allusions à la double qualité de mère et de vierge que l'Écriture reconnaît dans Marie.

Le Jardin est ordinairement confondu avec les autres emblèmes. Notre artiste en a tiré un parti merveilleux, en y plaçant la scène principale et en y faisant asseoir la Vierge. Deux licornes dressées contre les colonnes veillent à sa garde. Cet animal fabuleux était considéré comme un emblème de la virginité.

Le Miroir, *Speculum sine macula*, qui paraît suspendu au bord de la fontaine, rappelle ces paroles du livre de la Sagesse (VI, 25) : « Elle est l'éclat de la lumière éternelle, le Miroir sans tache de la majesté de Dieu et l'image de sa bonté ».

Cedrus exaltata, Oliva speciosa, Plantacio rose. Ce sont encore des emblèmes de la vertu de Marie, d'après ces paroles de l'Ecclésiastique : « Je me suis élevée comme le Cèdre du Liban, comme les Rosiers de Jéricho, comme un bel Olivier dans la campagne ». Le Cèdre et l'Olivier occupent d'une manière heureuse les deux extrémités de la tapisserie. Quant au plant de Rosiers, il est gracieusement placé devant la Vierge, et il y a pour pendant le Lis, *Lilium inter spinas*, autre emblème de Marie, suivant cette parole du Cantique des Cantiques (II, 1) : « Tel qu'est le Lis entre les épines, telle ma bien-aimée entre les jeunes filles ».

Aux pieds de Marie, se promène confiante une hermine au blanc pelage, autre emblème de la pureté virginale.

Enfin, on lit dans Isaïe cette prophétie (chap. XI) : « Il sortira un rejeton de la Tige de Jessé et une Fleur naîtra de sa racine ; » *Virga Jesse floruit.* Cette Tige, c'est Marie, et la Fleur qui en sortira, c'est Jésus-Christ.

Le personnage placé à droite, témoin des perfections de la Vierge sans tache, proclame avec le livre des Proverbes (31) qu'elles « surpassent en nombre et en

éclat celles de toutes les vierges : *Multæ filiæ congregaverunt divitias, tu supergressa es universas.* C'est, du reste, ajoute celui de gauche, toujours avec le livre des Proverbes (ibid.), la sagesse du Très-Haut qui l'a formée de ses mains » : *Operata est consilio manuum suarum.*

Ne semble-t-il pas qu'en la proclamant parfaite et sans tache, Dieu lui-même s'admire dans son œuvre, et qu'après la conception de la Vierge, comme après la création, il peut s'écrier que ce qu'il a fait ne saurait être mieux ? « *Et vidit Deus quod esset bonum.* »



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

VII

JOSEPH ET LES PRÉTENDANTS A LA MAIN DE MARIE. (INCOMPLÈTE)

Dimensions primitives { Hauteur : $3^{m}90$. Largeur : $2^{m}30$.

Dimensions actuelles { Hauteur : $2^{m}50$ Largeur : $1^{m}35$.





VII

JOSEPH ET LES PRÉTENDANTS A LA MAIN DE MARIE

ETTE tapisserie et celle de la *Visitation* nous sont parvenues dans un fâcheux état, réduites dans leurs dimensions et mutilées dans plusieurs de leurs parties.

Elles comptaient, il est vrai, parmi les trois petites. Mais au lieu de $3^{m},90$ sur $2^{m},50$ que porte la tapisserie intacte de l'*Assomption*, nous n'avons ci que $2^{m},30$ sur $1^{m},35$.

Le haut a peu perdu avec la frise courante; les réductions du bas ont emporté la légende française et toute la partie inférieure des personnages.

Habituellement appendues à l'intérieur de l'une des portes du chœur, souvent relevées à leur partie inférieure, ces deux pièces avaient vraisemblablement fini, quand vint la Révolution, par ne pouvoir plus servir sans qu'on en sacrifiât quelque chose. Néanmoins elles ne paraissent pas avoir été délaissées par les jacobins, car elles portent dans leur restauration même des signes de leur passage. On le reconnaît au remplacement des armes de Lenoncourt, dans la *Visitation*, par un fragment de feuillage qui s'harmonise assez avec les parties environnantes; et dans celle qui nous occupe ici, par un lambeau tout à fait hétéroclite.

Nous ferons la même remarque au sujet de la portion de figure qui surmonte ici l'autel, dans la scène secondaire. Cette figure devait certainement

s'ajouter à celles des compagnons qui entourent Joseph, et très probablement à gauche, si l'on en juge par l'attitude qui y est indiquée et par celle du personnage extrême de ce côté.

Tandis que, dans le haut à gauche du tableau, la sainte Vierge prie agenouillée devant l'autel, c'est saint Joseph que nous voyons entouré, au centre, de jeunes gens armés tous d'une baguette, et qui lui font cortège au sortir du temple.

Marie, dit l'évangile de la Naissance de la Vierge, ayant atteint l'âge de quatorze ans, les prêtres consultèrent ses parents, à l'occasion de la fête des Encénies, sur le point de savoir si l'on ne devait pas la marier. C'était l'usage, en effet, que toute femme nubile prît un époux, et la loi voulait qu'une fille unique, comme était Marie, le choisît parmi les jeunes gens de sa famille. Marie opposait à ce projet, indépendamment du vœu d'Anne et de Joachim qui l'avaient vouée au service de Dieu, celui qu'elle-même avait fait et par lequel elle lui avait consacré sa virginité. Les parents décidèrent que, sans faire violence à la volonté exprimée par Marie, elle serait remise à l'un de ces jeunes gens qui voudrait l'accepter; et comme plusieurs des hommes de la famille de David, non encore engagés dans les liens du mariage, prétendaient à cette union virginale, on décida que Dieu désignerait par le sort celui qui lui serait agréable. On employa pour cela le moyen que le Seigneur avait prescrit lorsqu'il s'était agi de connaître sa volonté à l'occasion de l'installation d'Aaron dans la charge de grand prêtre; chaque homme présent remit entre les mains des prêtres une baguette portant son nom, et toutes furent déposées dans le sanctuaire : celle de Joseph fut la seule qui donnât des bourgeons et des fleurs.

Or, Joseph était un ouvrier en bois, de la famille de David et habitant Bethléem; il avait atteint la maturité de l'âge; c'était un homme juste et qui était demeuré dans le célibat par amour de la chasteté. Chacun se plut donc à reconnaître que la main de Dieu s'était visiblement montrée dans le choix qui avait été fait de lui.

Ses compagnons le conduisent en triomphe, portant à la main la baguette qui a été inutile à chacun d'eux; quant à lui, son humble attitude et le bâton qui soutient sa marche contrastent avec l'allure légère de ses compagnons et les félicitations bruyantes dont il est l'objet.

Un homme et une femme sortent du temple : ce sont apparemment sainte Anne et saint Joachim; plusieurs les font mourir avant le mariage de Marie, mais notre auteur n'a pas suivi ce sentiment.

Le sujet représenté étant unique et purement légendaire ne comportait pas de textes autres que les vers français qui occupaient le bas du tableau.

Comme détail on remarquera la variété des costumes, l'enceinte fortifiée qui tient au temple, le paon placé sur la corniche crénelée de la muraille, et la frise fleurdelisée placée au-dessus de l'ouverture qui permet à l'œil de pénétrer dans le temple.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

VIII

LE MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE.

Hauteur : 4^m70.
Largeur : 5^m60.





VIII

LE MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE

D'ASMODEUS Sarra fut préservée
A Thobie Dieu l'avoit observée :
Isaac pour femme eut Rebecca la belle
Et Joseph print Marie Vierge pucelle
Qui sept maris livra à mort cruelle.
Selon la loy fut joingt avecques elle.
Car Abraham luy en dict la manière.
Que Dieu garda chaste, pure et entière.



LA légende doit être d'abord l'objet d'une remarque. Le deuxième vers à gauche occupe dans la tapisserie la place du suivant. Il y a évidemment eu interversion à l'origine, car la restauration dont cette pièce porte la trace, notamment dans la frise supérieure du temple, ne paraît pas s'être étendue sur cette partie. Nous rétablissons l'ordre indiqué par le sens.

Deux faits bibliques qui offrent des rapports avec le mariage de la sainte Vierge sont annoncés dans cette légende et reproduits par l'artiste : le mariage du jeune Tobie et celui d'Isaac. Le dessinateur, en plaçant le premier à gauche, a entendu, comme la légende, lui donner la priorité ; il eût été plus conforme à la chronologie de parler d'Isaac et de Rebecca avant de mentionner Tobie et Sara : nous suivrons ce dernier ordre.

On sait comment Abraham envoya Éliézer à la recherche d'une jeune fille de sa famille pour en faire l'épouse de son fils, et comment Rébecca fut désignée par la Providence au choix d'Éliézer; on sait enfin qu'Isaac n'eut pas d'autre femme. C'est un premier point de ressemblance signalé par les Pères entre elle et Marie.

Il en est encore un second. Rébecca est désignée dans l'Écriture sous le

nom d'*Alma*[1], qui veut dire vierge cachée, inconnue aux hommes; et c'est aussi le terme employé par Isaïe dans la prophétie qui annonce la venue du Sauveur : L'*Alma,* dit-il, concevra et engendrera un fils qui sera nommé Emmanuel.

Le peintre a suivi dans ce petit tableau la tradition juive. La scène se passe devant l'entrée du lieu saint; le grand prêtre, la tête recouverte d'un capuchon, joint les mains des deux époux; Rébecca, vêtue d'une robe magnifique dont un page porte la queue traînante, a la chevelure pendante et la tête ceinte d'une couronne de roses. Du reste, son nom, écrit à ses pieds, dispense l'esprit d'un effort de mémoire; enfin, un vers explique le sujet : « La belle Rébecca est donnée en mariage à Isaac : »

Traditur Isaaco speciosa Rebeca marito.

C'est également par un vers que s'annonce le sujet qui sert de pendant à celui-ci : « Sara, veuve de sept maris, contracte une nouvelle alliance : »

Federa septenis Sarra percutit orba maritis.

Son nom, *Sarra,* et celui de son mari, *Thobi F.* (filius), ne laissent aucun doute sur les personnages. La seule différence que nous remarquions d'avec la scène précédente, c'est que le grand prêtre est costumé comme dans le mariage de la sainte Vierge, sans capuchon. Au-dessous de la scène du mariage de Tobie, on voit le diable qui enlève le septième mari défunt de Sara, tandis que les six autres gisent morts à terre.

Comme Rébecca, Sara fut désignée au jeune Tobie par des circonstances providentielles. On se rappelle qu'un ange, ou plutôt Dieu lui-même sous la figure d'un ange, conduisant Tobie dans le voyage prescrit par son père, ménagea en chemin cette union. C'est le choix divin qui assimile ici la sainte Vierge et Sara.

Quant à la circonstance de sept maris qui ont précédé celui que Dieu destinait véritablement à Sara, sans que cette dernière eût perdu sa virginité, elle n'a d'analogue dans le mariage de la sainte Vierge que celle de la présence des prétendants exclus, en faveur de Joseph, suivant la légende que nous avons rapportée.

1. *Alma*, en hébreu, signifie la vierge parfaite, de corps et d'âme; *Bethula*, celle qui est vierge de corps seulement; *Naara,* une jeune fille ou femme en général.

On voit, par les *Mémoires de Pussot,* que j'ai publiés, que de son temps on disait « l'Almairesse » pour Notre-Dame. On traduisait ainsi, je crois, le *Mater alma* de l'hymne à la sainte Vierge.

Le mariage de la sainte Vierge a également lieu devant le temple ; les portes en sont ouvertes, et il a toutes les formes extérieures d'une église de la Renaissance. L'arc surbaissé qui en décore l'étage supérieur abrite un sujet sculpté composé de trois personnages sur un fond étoilé, savoir : Dieu le père, assis, tenant d'une main les tables de la loi et bénissant de l'autre ; à genoux, à ses côtés, deux anges en chape, qui balancent des encensoirs. Au-dessus de l'arc on lit en grosses lettres ces mots : *Templum Salomonis*, interrompus par les armes du Chapitre et du prélat donateur, qui timbrent également les pilastres de côté.

Suivant la légende que nous avons rapportée plus haut, on vit, dans la cérémonie du mariage de Marie, les autres jeunes gens qui avaient prétendu à sa main, briser la baguette inutile qui leur avait été rendue, tandis que Joseph y portait la tige fleurie par laquelle la volonté divine s'était manifestée en sa faveur. C'est ce qui se passe ici.

La simplicité du costume de Joseph contraste avec les riches vêtements que portent la Vierge et plusieurs des compagnes qui lui font cortège dans le temple et même au dehors. La couronne de l'épouse est, suivant la coutume, une couronne de roses, mais des pierreries y remplacent les roses naturelles.

N'oublions pas les deux personnages debout à droite et à gauche, dont la mise est des plus somptueuses. L'un fait parler Marie, d'après l'Ecclésiaste (ch. 7) : « J'ai trouvé (dit-elle) un homme entre mille ; » *Virum de mille unum reperi*. L'autre dit, avec les Proverbes (ch. 31) : « Le cœur de son mari s'est confié en elle : » *Confidit in ea cor viri sui.*

L'éloge de Joseph et celui de Marie se trouvent également dans ces deux mots ; les époux doivent y trouver leurs modèles.

Indépendamment des légendes que portent les philactères et des noms qui désignent quelques-uns des personnages, le vêtement de la femme somptueusement vêtue qui suit immédiatement la sainte Vierge en porte plusieurs, notamment au bas de sa robe, mais elles sont écrites en caractères ornés et composés dont on se servait en Flandre, et qu'il est impossible de reproduire ici.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

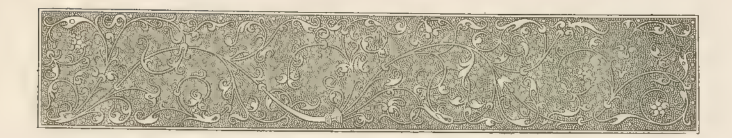
(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

IX

L'ANNONCIATION

Hauteur : 5^m^20.
Largeur : 5^m^90.





IX

L'ANNONCIATION

Le vil serpent faulsement argua
L'ange divin Marie salua :
Et Gédéon noble juge receupt
Par la pluie ou la Rosée qui cheut
Nostre mère et enfin la deceupt.
Se humiliant le fils de Dieu conceupt.
Signe céleste au mondain territoire
Sur la toison en signe de victoire.



Eve est la mère du genre humain ; l'Écriture nous apprend que c'est à cause de cette qualité que Adam lui-même l'a ainsi nommée. Marie, selon la doctrine de l'Église, l'est aussi à son tour, comme mère du Rédempteur et comme ayant engendré à une vie nouvelle l'humanité rachetée et relevée par le Christ : aussi l'appelle-t-on nouvelle Ève. Nous ne nous étonnerons donc pas de voir figurer ici la première femme, en face de l'Incarnation, et nous remarquerons que l'artiste la représente au moment où elle vient d'écouter les conseils du serpent, alors que le Seigneur apparaît et s'adressant à ce dernier, lui dit : « Parce que tu as fait cela, tu es maudit entre les animaux : je mettrai une inimitié entre la femme et toi, entre sa race et la tienne. Elle te brisera la tête, et tu chercheras vainement à la mordre au talon (Genèse, ch. III). »

Le vers suivant, faisant allusion à cette promesse d'une Vierge mère, nous présente « le serpent (ou le tentateur) privé de sa force dès qu'une vierge enfante sans violence : »

Vipera vim perdit, sine vi pariente puella.

Isaïe en personne annonce, sans antithèse et sans jeu de mots, le même événement (ch. VII) :

« Voici qu'une vierge concevra et qu'elle enfantera un fils ; » *Ecce virgo concipiet et pariet filium.*

Remarquons en passant que cette figure d'Ève est absolument telle que la peignait Van Eyck, notamment dans les tapisseries du palais de Madrid.

En regard d'Ève déçue et recevant la promesse, l'artiste a représenté Gédéon demandant à genoux au Seigneur de lui donner un signe de la victoire qu'un ange vient de lui promettre en disant : « Le Seigneur est avec vous, vaillant guerrier ; » *Dominus tecum, vir fortissime.* « Je mettrai, dit le guerrier, cette toison dans l'aire : et si toute la terre demeurant sèche, la rosée ne tombe que sur la toison, je reconnaîtrai que vous vous servirez de ma main pour délivrer Israël. » Ce prodige accompli, Gédéon en demande un second : « Faites, Seigneur, que toute la terre soit trempée et que la toison seule demeure sèche. » Le Seigneur exauce sa prière et fait descendre du nuage où il se montre des gouttes de rosée sur la toison, ce qu'exprime ce vers :

Rore madet vellus, permansit arida tellus.

C'est aussi ce à quoi fait allusion cette parole du psaume 71[e], que David nous rappelle à son tour : « Le Seigneur descendra comme la pluie sur la toison ; » *Descendet Dominus sicut pluvia in vellus.*

Prêt à partir pour le combat, Gédéon est armé de toutes pièces : chemise de mailles, cuirasse, jambières, brassards, épée ; son casque est déposé à terre, par respect, et il conserve seulement sur sa tête une sorte de calotte côtelée. Non loin de lui, au pied de la montagne, se tiennent ses officiers, armés pareillement et prêts à le suivre.

Quand le Christ est né mystérieusement de la Vierge, disent les Pères, il est descendu comme la pluie sur la toison, afin d'opérer le salut des hommes. Suivant eux aussi, cette toison tantôt humectée, l'aire ne l'étant pas, tantôt sèche, quand l'aire est humide, figure la chair du fils de Dieu prise de la chair de Marie, sans dommage pour sa virginité.

Aussi voyez quelle solennité notre artiste a donnée à l'annonce de ce grand événement. Comme toujours, la scène de l'Annonciation se passe dans la chambre même de la Vierge. Elle a pour cadre deux pilastres élégamment ornés, couronnés d'une arcade surbaissée dont les retombées sont reçues par un entablement inter-

terrompu[1] et soutenu par des consoles. L'intérieur offre les détails ordinaires d'un appartement : lit à baldaquin, à dossier capitonné, et sur lequel se détache, dans un cadre, l'image de Moïse; bahut couvert d'une nappe, étagère pour placer quelques livres, armoire en forme de prie-Dieu pour y serrer les plus précieux. La Vierge y est agenouillée, la tête enveloppée d'une auréole et pudiquement couverte à demi par son manteau, un livre ouvert devant elle, au moment où l'envoyé céleste se présente, le bâton du hérault à la main, vêtu d'une aube, d'une étole et d'une chape splendide. Il la salue du geste en disant : « Je vous salue, Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous: » *Ave, Maria, gracia plena, Dominus tecum*. Elle fait un geste d'étonnement, quand il ajoute qu'elle enfantera un fils, et que le saint enfant sera appelé le Fils de Dieu.

La virginité de Marie est annoncée ici par le lis qui fleurit dans un vase posé entre elle et l'ange. La conception du Verbe l'est à la fois par la présence du Saint-Esprit qui plane au-dessus d'elle, et par celle du Seigneur lui-même, assis dans la gloire, et dont le rayonnement lumineux s'étend jusqu'à elle, suivant cette parole ajoutée par l'ange : « L'Esprit saint viendra en vous et le Très-Haut vous couvrira de sa puissance. » La Vierge répondant à l'envoyé : « Qu'il me soit fait suivant votre parole, » efface par sa foi la faute causée par la crédulité d'Ève, et la rédemption dont elle consent à être l'instrument devient une divine revanche de la chute.

Dieu le père est environné d'archanges qui forment autour de lui un triple cercle lumineux, alternativement rouge et bleu; il bénit de la main droite; il porte le costume que nous avons déjà remarqué, l'aube, l'étole, la chape et la couronne royale fermée, avec le globe dans la main gauche. Son envoyé a le même costume, à part la couronne; et, ce qui relève surtout ici la mission que ce dernier vient accomplir, une longue suite d'anges vêtus de tuniques somptueuses lui fait cortège. Cette particularité est des plus remarquables; nous la croyons fort rare dans l'art et elle est ici du plus magnifique effet.

N'oublions pas de mentionner Joseph, qui vaque aux occupations de son état dans une pièce voisine, sans se douter de l'honneur qui est fait à Marie.

Un vers inscrit sur l'arc terminal du cadre résume le sujet en disant : « La Vierge saluée par l'ange conçoit sans recevoir aucune atteinte : »

Virgo salutatur, intacta manens gravidatur.

1. On retrouve en petit dans cet entablement une partie des motifs d'ornementation de la frise qui couronne chaque tapisserie.

Le tapissier avait écrit : *innupta,* qui voulait dire « sans mariage, » sinon sans noces; le mot a été corrigé au pinceau[1]. On a usé du même procédé pour dissimuler davantage, au moyen de feuillages, la nudité d'Ève; malheureusement le déguisement n'a pas été fort adroit. En elle-même, cette figure d'Ève est absolument telle que la peignait Van Eyck, notamment dans les tapisseries du palais de Madrid.

On remarquera, dans la première scène, que le serpent a pris la tête d'un beau jeune homme pour arriver plus facilement à convaincre la femme; que, par suite, Adam, dont la présence eût été gênante, est absent; enfin, particularité conforme à la tradition, que Dieu a choisi pour lieu de son apparition l'arbre témoin de la désobéissance de la femme. Sa main droite est levée pour la remontrance, non pour bénir; aussi est-elle entièrement ouverte.

1. Suivant les anciens règlements, les corrections et additions de ce genre ne devaient être faites qu'avec « de blanche craie, terre rouge ou noire ».



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

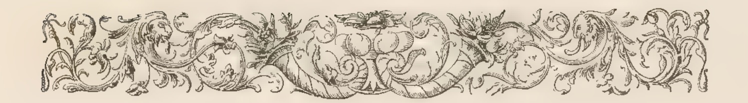
X

LA VISITATION. (INCOMPLÈTE)

Dimensions primitives { Hauteur : 3m90. Largeur : 2m50.

Dimensions actuelles { Hauteur : 2m30. Largeur : 1m35





X

LA VISITATION

ETTE pièce, l'une des trois petites, a partagé le sort du n° VII, et n'a pas été plus heureuse dans les restaurations qu'elle a subies. Nous avons dit comment les armoiries y ont été remplacées : celles-ci enlevées, la conservation des tapisseries demandait qu'on n'y laissât pas de lacunes, et ce travail n'était pas sans difficultés. Mais que dire de ce bas de jupe qui a pris la place d'une légende dans le haut à gauche, et qui paraît appartenir soit au jeune homme qui occupe l'extrémité à gauche de la pièce n° VII, soit à celui dont le tronc seul est placé au-dessus de l'autel dans la même pièce? Que dire aussi du bas de manteau qui remplace encore une légende, plus bas, sur la fournaise, et qui paraît devoir être reporté encore à un personnage de la pièce n° VII, celui qui est le plus proche de saint Joseph et lui adresse la parole?

Deux sujets secondaires accompagnent celui de la Visitation.

A gauche sont les trois jeunes hébreux dans la fournaise, et que le feu n'atteint pas; à droite, Daniel dans la fosse aux lions, et que ces animaux respectent. Chacun de ces deux sujets renferme une prophétie de l'incarnation, ou plutôt une figure de la maternité virginale qu'Élisabeth doit proclamer, et Marie elle-même reconnaître dans la Visitation; c'est à ce titre qu'ils sont rappelés ici.

Parlons d'abord du premier.

Nabuchodonosor vit en songe un statue faite de quatre métaux, qui fut abattue par une petite pierre, transformée ensuite en une grande montagne. Daniel l'expliqua en annonçant les quatre empires qui devaient se succéder et que remplacera pour l'éternité l'empire du Christ. Daniel, en possession de la faveur

du roi, procura l'élévation de trois jeunes hébreux, Sidrach, Misach et Abdenago; mais ces trois jeunes hommes ayant refusé d'adorer une statue d'or que le roi avait fait dresser, leurs ennemis obtinrent qu'on les jetât dans une fournaise ardente. Sur ces entrefaites, « un ange vint à leur secours : » *Angelus Domini descendit in fornacem;* ils furent préservés des flammes, et celles-ci, sortant par l'orifice de la fournaise, dévorèrent ceux qui les y avaient jetés. Les trois jeunes hébreux récitèrent alors le cantique célèbre qui porte leur nom, et le roi, dans l'étonnement, s'écria à son tour : « Béni soit le Dieu de Sidrach, de Misach et d'Abdenago, car il a envoyé son ange et a sauvé ses serviteurs qui ont cru en lui : » *Benedictus Deus eorum, qui misit angelum suum, et eruit servos suos qui crediderunt in eum.*

C'est le tableau qui se présenterait plus nettement ici sans de malheureux raccommodages, et qu'indiquent suffisamment néanmoins un des bourreaux renversé, un autre en fuite.

La seconde scène eut lieu sous Darius le Mède.

Daniel, rendu une première fois suspect au roi, avait été livré aux bêtes; le roi, étonné de le voir préservé de leur dent, prescrivit de respecter le Dieu qu'il honorait. C'est alors que Daniel eut la vision des quatre animaux qui figuraient, selon lui, les quatre empires successifs du monde, que remplacera le règne du Christ. Rendu odieux au roi par les prêtres de Bel, il fut jeté de nouveau dans la fosse aux lions. Mais ces animaux le respectèrent pendant les six jours qu'il demeura au milieu d'eux. En ce temps, dit l'Écriture, était en Judée un prophète nommé Habacuc. Comme il portait des vivres à ses moissonneurs, un ange lui ordonna de les porter à Daniel qui était dans la fosse aux lions. Habacuc répondit qu'il n'avait jamais été à Babylone et qu'il ne savait où trouver cette fosse. Alors l'ange le prit par les cheveux et le déposa, avec la célérité d'un esprit, à l'endroit où était Daniel. Habacuc l'appela en disant : « Daniel, serviteur de Dieu, prenez le repas que Dieu vous a envoyé : » *Daniel, serve Dei, tolle prandium quod misit tibi Deus* (Daniel, ch. XIV).

C'est ainsi que les choses se passent ici : Habacuc arrive à la fosse indiquée, transporté par l'ange, et sans que ses pieds touchent la terre; les paroles que le texte sacré met dans sa bouche sont celles que portait le rolet dont le tissu a conservé une partie seulement.

Venons maintenant au récit évangélique.

« Marie alla au pays des montagnes, dans une ville de la tribu de Juda, et étant entrée dans la maison de Zacharie, elle salua Élisabeth. Aussitôt

qu'Élisabeth eut entendu la voix de Marie, elle sentit son enfant tressaillir dans son sein, et élevant la voix, elle s'écria : Vous êtes bénie entre toutes les femmes, et le fruit de vos entrailles est béni..... Vous êtes heureuse, Marie, d'avoir cru ! Car tout ce qui vous a été annoncé de la part du Seigneur s'accomplira. Alors Marie dit ces paroles : Mon âme glorifie le Seigneur, etc.

Ici la scène se passe dehors. Les deux illustres mères sont arrêtées au pied d'un arbre ; elles ont la tête couverte d'un voile en forme de capeline, et sont vêtues d'un manteau par-dessus la robe. Marie est de plus nimbée ; deux anges placés derrière elle lui servent de pages ; saint Joseph, arrivant à la suite, monte apparemment un degré. Élisabeth est accompagnée de deux parentes élégamment vêtues. Au bas, à droite, une personne dont il reste seulement les mains jointes, Zacharie sans doute, faisait pendant à Joseph. Une légende latine, placée au-dessus de chacun d'eux, développait le sujet annoncé dans les vers du bas, qui sont également perdus.

Comme dans la plupart des peintures et des sculptures du temps, la pensée d'Élisabeth se traduit ici par un geste significatif : elle porte vers Marie sa main gauche, en prononçant ces paroles qui sont entrées dans l'une des prières les plus fréquentes de l'Église. Plus timides ou meilleurs observateurs des convenances, les artistes du Moyen-Age nous présentent les deux saintes mères étroitement embrassées ou bien Élisabeth fléchissant le genou devant « la mère de son Seigneur. »



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

XI

LA NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR

Hauteur : 5^{m}15.
Largeur : 4^{m}90.







XI

LA NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR

COMMENT Moyse fut très fort ébahi
Dessus le mont de Oreb ou Sinay
Pareillement la pucelle eust enfant
Et la verge d'Aaron fut florissant
Quant aperceut le vert buisson ardent
Et n'estoit rien de sa verdeur perdant.
Sans fraction ne aucune ouverture.
En une nuit : cela nous le figure.



EUX faits de l'Ancien Testament s'ajoutent ici à ceux de la pièce précédente pour proclamer la maternité divine : le Buisson ardent et la Verge fleurie. Parlons d'abord du tableau de gauche.

Moïse gardait les brebis de Jethro, son beau-père, près de la montagne de Dieu en Horeb. Le Seigneur lui apparut dans la flamme au milieu d'un buisson qui « brillait et semblait être en feu, sans en être consumé, » comme le rapporte ce vers :

Lucet et ignescit, sed non rubus igne calescit.

Au-dessus se lisent ces paroles de Moïse : « Approchons et voyons quelle est cette merveille qui frappe nos regards, pourquoi ce buisson ne se consume point : » *Vadam et videbo visionem hanc magnam, quare non comburatur rubbus* (Exode, 3). Le Seigneur lui dit : « N'approche pas... ôte ta chaussure, car la terre où tu t'arrêtes est sainte... » Moïse, assis, les yeux fixés sur la vision, se déchausse avec respect.

Dans le tableau de droite, Aaron, que désigne surabondamment son nom écrit à ses pieds, est debout devant le tabernacle; il regarde avec admiration, au milieu des lévites étonnés, la verge fleurie, signe glorieux de sa vocation au souverain pontificat, dont il porte par avance tous les insignes. Placée dans

le tabernacle par l'ordre du Seigneur, cette verge a poussé, des boutons y ont paru, des feuilles et des fleurs s'y sont formées, comme le rappelle, d'après le livre des Nombres (ch. XVIII), le vers suivant :

Hic contra morem produxit virgula florem.

Ces prodiges avaient pour objet, d'une part, de garantir à Moïse la divinité de sa mission; de l'autre, de prouver au peuple de Dieu que le choix d'Aaron pour présider aux choses de la religion n'avait rien d'humain.

L'Église y reconnaît aussi l'annonce de la virginité de Marie dans la conception et l'enfantement du Rédempteur. Le buisson est en flammes et il ne brûle pas : ainsi, Jésus-Christ, la lumière du monde, prend corps en Marie, et la virginité de Marie n'est pas violée. « La verge d'Aaron, dit saint Augustin, c'est la Vierge qui a conçu et enfanté le souverain et véritable prêtre. » Et saint Bernard : « Qu'est-ce que cette verge desséchée, qui néanmoins fleurit, sinon Marie, qui, ne connaissant point d'homme, a conçu ? »

Le cadre de la scène principale est plus modeste que dans les pièces précédentes. L'étable abandonnée, dans laquelle devait naître le Sauveur, ne pouvait revêtir les formes élégantes et les riches ornements que nous avons pu remarquer jusqu'ici. Les armes du donateur n'en brillent pas moins sur son humble charpente, et la nudité de son frontispice est égayée par des guirlandes de fleurs[1]. C'est qu'en effet un événement joyeux pour le ciel et pour la terre vient de s'y passer. Des anges sont venus se reposer sur la toiture effondrée de l'édifice, et proclament cette parole écrite sur un cartel que soutiennent leurs mains : « Gloire à Dieu dans les cieux : » *Gloria in excelsis Deo* (S. Luc, 2). Ce cri de joie parvient aux oreilles des bergers endormis dans la campagne; ils accourent de toutes parts, répétant entre eux cette parole qu'Isaïe en personne nous rappelle ici : « Un petit enfant nous est né, un fils nous a été donné : » *Parvulus natus est nobis et filius datus est nobis* (Isaïe, chap. IX). C'est à Bethléem que cela se passe; et c'est à bon droit que le prophète Michée, répondant, de la droite où il est debout, à Isaïe, s'écrie : « Et toi, Bethléem, terre de Juda, tu ne seras pas la moindre parmi les grandes villes du pays : » *Et tu, Bethleem, terra Juda, non eris minima in principibus Juda* (Mich., 5) : « C'est de toi, en effet, que sortira celui qui doit être le dominateur dans Israël, lui, dont la génération est dès le commencement, dès l'éternité. » Les bergers se pressent de

1. Ces guirlandes ont une évidente parenté avec celles qui décorent l'encadrement de certaines tapisseries flamandes de Madrid.

toutes parts pour être témoins de cette merveille, plusieurs pénètrent par la barrière qui ferme l'étable; d'autres, arrivant par le devant, s'agenouillent pieusement, la houlette à la main, ou jouant de la cornemuse. Marie, à genoux, la tête couverte de son manteau, « adore l'enfant divin sorti de son sein » et couché dans la crèche, ainsi qu'il se lit sur la barrière placée derrière elle : *quem genuit adoravit*. Joseph, debout et tenant un flambeau, éclaire le fond de la scène. En arrière, sont le bœuf et l'âne traditionnels; tous deux s'approchent et regardent avec respect; l'âne même, par un mouvement du pied, semble vouloir justifier à sa manière ces paroles d'Isaïe, qui se lisent au frontispice même de l'étable : « Le bœuf connaît celui à qui il appartient, et l'âne, l'étable de son maître; » *Bos cognovit possessorem suum, et asinus præsepe domini sui* (Isaïe, chap. 1).

Au pied de l'humble berceau, l'archevêque donateur est à genoux; sa mitre est posée à terre sur un coussin; il est revêtu d'une chape, les mains jointes, la croix archiépiscopale entre les bras, et rendant un double hommage à l'enfant divin et à sa mère, il les prie de recevoir favorablement le don fait à son église. Dans l'orfroi de la chape alternent les armes du prélat et celles de l'église de Reims, entremêlées des figures en pied des SS. archevêques prédécesseurs de Robert de Lenoncourt, avec l'initiale de leur nom. Nous y remarquons saint Remy tenant la sainte Ampoule, saint Rigobert lisant, saint Nicaise portant dans ses mains sa tête qu'un Vandale vient de séparer du tronc.

Des légendes plus importantes se trouvent sur le vêtement du prophète de droite, savoir :

Sur une bande placée vers le bas de la robe I | BEVL.

Sur la manche gauche NAVO—BEI ou BEV (probablement BEVL).

Sur la manche droite NO.

Nous avons dit plus haut comment on pouvait interpréter une partie de ces légendes.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

XII

L'ADORATION DES MAGES

Hauteur : 5^m25.

Largeur : 4^m90.

[illegible]

[illegible]

[illegible]





L'ADORATION DES MAGES

COMMENT Abner alla devers David
Il l'adora aussi tost qu'il le vid
Trois Rois aussi Jhesus filz de Marie
De Salomon la haulte seigneurie

Gai et joieux, plain de chevallerie,
Comme roial, par prudente industrie.
Adorent Jhesus Crist humblement.
Fut adoré par Saba haultement.

É à Bethléem comme Jésus, sacré roi par l'ordre de Dieu, prophète autant que roi, David, plus qu'aucun personnage de l'ancienne loi, présage le Messie. Au témoignage des Pères, c'est à la fois de Jésus et de David qu'il faut entendre ces paroles de l'Écriture : « J'ai trouvé David mon serviteur, et je l'ai sacré avec l'huile sainte. » Rien donc d'étonnant de voir assimilé ici l'avènement du Christ sur terre à celui de David après la mort de Saül et de Jonathas. Abner, qui avait longtemps soutenu le parti de ces derniers, finit par se ranger à l'autorité de David (Rois, liv. II, ch. III). Le vers inscrit au sommet de la tente sous laquelle David est assis, en faisant allusion à cet événement, qui mit fin à la division du peuple de Dieu, le rapproche du fait principal, qui est l'hommage des nations étrangères, apporté en leur nom par les Mages aux pieds du roi naissant d'Israël. « Ces étrangers, y est-il dit, représentent les nations qui désirent se réunir sous l'autorité du Christ : »

Plebs notat hæc gentes Christo jungi cupientes.

La scène, du reste, est fort simple. Abner agenouillé, David assis sur le trône, sont désignés tous deux par leur nom ; quelques courtisans les entourent.

Le petit tableau qui fait pendant à celui-ci n'est pas plus compliqué : un dais de forme carrée, soutenu par des montants semblables à ceux de nos dais de procession ; le roi Salomon assis sous ce dais, le sceptre en main ; à côté de lui quelques courtisans ; et devant, la reine de Saba à genoux, qui exprime son admiration pour la sagesse du prince et le bel ordre de sa capitale, suivie de quelques femmes portant l'or, les pierres précieuses et les parfums qu'elle désire lui offrir (Rois, liv. III, ch. x).

Salomon est encore aux yeux des Pères une figure du Christ, et, ainsi que le dit le vers inscrit sur le dais, « Sous la figure de cette reine, les nations étrangères viennent rendre hommage au Christ : »

Hec tipice gentem notat ad Cristum venientem.

David et Isaïe figurant au bas du tableau comme prophètes, complètent cette idée, en disant, l'un : « Les rois de la mer et des îles vous offriront leurs dons : » *Reges Tarsis et insule munera offerent* (p. 71) ; le second : « Et ces rois vénèreront les vestiges de vos pas : » *Et adorabunt vestigia pedum tuorum* (Is. 60).

Après les figures et les prophéties, rappelons le récit évangélique.

Jésus étant né, des Mages vinrent de l'Orient à Jérusalem, et demandèrent où se trouvait le nouveau roi, disant qu'ils avaient vu son étoile en Orient et qu'ils venaient pour l'adorer. Cette étoile, nous l'avons dit plus haut, avait été prédite par Balaam, et il existait dans l'Orient une ancienne tradition d'après laquelle un roi devait sortir de Juda et étendre son pouvoir sur tout l'univers. Instruits par Hérode du lieu où les livres saints fixaient cette naissance illustre, guidés par la même étoile, ils arrivèrent à Bethléem ; l'étoile s'étant arrêtée, ils entrèrent dans la maison qui leur était signalée par elle, et y trouvant l'enfant avec Marie sa mère, ils l'adorèrent. Puis, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent pour présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe.

Quoique le récit sacré donne le nom de maison au lieu où se trouvait l'enfant, ce n'en est pas moins l'opinion commune que l'étable fut le théâtre de l'adoration des Mages comme elle fut celui de l'adoration des bergers. Aussi notre artiste a-t-il conservé le même cadre. Le faîte de l'édifice est encore occupé par des anges, et sur la banderole qu'ils soutiennent on lit que « l'Incarnation du Verbe est accomplie : » *Verbum caro factum est*. Dans l'un des vides de la charpente on aperçoit l'étoile dont la clarté illumine tout le fond et surtout l'intérieur de la scène. Les bergers se sont retirés au dehors et se contentent de regarder. A l'intérieur, la Vierge assise, tient l'enfant divin sur ses genoux : c'est là le véritable

trône de grâce où il doit recevoir les prémices des adorations de l'univers. Les animaux se sont retirés dans une pièce voisine, et Joseph a préparé quelques vivres sur une table. Cependant les rois sont descendus de leurs montures que tiennent quelques-uns de leurs gardes, tandis que d'autres sont arrêtés à cheval sur les côtés de l'édifice. Déjà l'un des trois rois, le plus âgé, suivant la tradition iconographique, est à genoux, les mains jointes, la tête découverte, devant l'enfant qui le bénit. Le vase qui contient son offrande est ouvert à ses pieds. Un second s'avance également avec son offrande, et le troisième reçoit la sienne des mains d'un page, pendant qu'un de ses gens tire d'une cassette les autres objets précieux qu'il a apportés. Ce dernier mage est jeune, sans barbe, et de race nègre, suivant la tradition; la légende le nomme Balthasar. La bride de l'un des chevaux à gauche porte en lettres analogues à celles que nous avons recueillies dans le tableau du *Mariage:* AWTH. Sur celle d'un autre cheval voisin du précédent, et que tient un valet, on lit également, d'un côté, la lettre A, et de l'autre un N. Il n'y a là rien qui rappelle ce nom, non plus que celui de Gaspar que portait le plus âgé, ni celui de Melchior, que portait le troisième.

On voit encore quelque chose d'écrit sur le fourreau d'épée d'un hallebardier, à droite; nous y distinguons NIV, lettres auxquelles il est difficile de donner un sens.

Cette pièce offre des particularités charmantes, entre autres ces douces figures de pâtres qui regardent du dehors. Il y en a également de singulières, inspirées par l'amour des détails qui est une des habitudes de l'époque, tels que la table ronde déjà mentionnée, le singe attaché par une chaîne à l'un des piliers de la crèche, le hibou perché au sommet, le paon posé sur une muraille du côté droit.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

XIII

LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE.

Hauteur : 5^m30.
Largeur : 5^m.





XIII

LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE

COMMENT jadis une chascune femme
Son premier filz : Marie la noble dame
Son filz Jhesus, pour la loy contempter,
De Samuel est assez à noter
Au temple alloit affin de présenter
Très humblement y a voulu porter
Et n'en avoit quelque nécessité.
Que en pareil cas fut au temple porté.

La loi voulait (Exode, ch. XIII) que tout premier-né, tant des hommes que des animaux, fût présenté à Dieu comme lui appartenant (Nombres, ch. VIII).

La loi (Lévitique, ch. XII) prescrivait en outre que la femme qui mettait au monde un enfant mâle le fît circoncire le huitième jour, et qu'elle-même fût purifiée de la suite de ses couches trente-trois jours après; qu'alors elle apportât à l'entrée du tabernacle du témoignage et présentât au prêtre un agneau d'un an pour être offert en holocauste, ou bien deux tourterelles ou deux petites colombes, si elle n'avait pas le moyen d'offrir un agneau.

C'est l'accomplissement de cette double prescription que rappelle la présente tapisserie.

L'un des petits tableaux, celui de gauche, a pour objet la première. Un enfant est présenté au prêtre par ses parents, sous un dais, au lieu indiqué par le Lévitique pour cette cérémonie, ainsi que le rappelle ce vers latin :

Hic presentatur partus prior ut predimatur [1];

« Ici est présenté tout premier-né pour être racheté. »

1. *Sic*, pour *redimatur*. — Dans la légende française, *contempter* est pour *contenter*.

Le tableau de droite reproduit une scène semblable, mais l'enfant présenté est Samuel, qu'Anne sa mère consacre au service de Dieu, et que l'Église considère comme une des figures du Messie sauveur. Un vers tracé sur le petit dais circulaire qui abrite l'autel rappelle cette assimilation de Samuel avec le Christ, et de la consécration du premier à la présentation du second : « C'est bien l'offrande de vous-même, ô Christ, que figure celle de Samuel. »

Oblatum Christum Samuel te denotat ipsum [1].

« Le moment où Marie devait se purifier, selon la loi, étant arrivé, dit saint Luc, elle et Joseph apportèrent l'enfant à Jérusalem pour l'offrir au Seigneur : » *Tulerunt illum in Jherusalem ut sisterent eum Domino,* comme on lit à l'intérieur du portique où se passe la double cérémonie de la Présentation de Jésus et de la Purification de sa mère.

L'entrée en est marquée par deux pilastres ornés d'arabesques, qui soutiennent une corniche surmontée de trèfles et de têtes d'anges, et amortie par de légères consoles. Une suite de colonnes de marbre reliées par des arcades, paraît le séparer d'une vaste nef qu'éclairent de hautes fenêtres géminées. De l'autre côté, sous un édicule orné de pilastres, que surmonte l'arche en forme de reliquaire, est un autel préparé pour y déposer les offrandes. Le prêtre reçoit l'enfant divin des mains de sa mère qui est agenouillée. Derrière elle on remarque une parente, sainte Anne sans doute, portant dans un panier l'offrande habituelle des gens peu fortunés ; puis saint Joseph tenant de la main droite un cierge allumé ; à côté, une femme dans laquelle, à la maturité de ses traits et au geste d'admiration de ses mains, on reconnaît la prophétesse Anne ; elle vivait au temple dans l'attente de l'avènement prochain du Messie, et « étant survenue se mit à louer le Seigneur et à parler de lui à tous ceux qui attendaient la rédemption d'Israël. »

A la suite sont des parents et d'autres personnes venues au temple pareillement pour accomplir la loi, car on voit derrière Joseph une femme tenant un cierge.

Du côté opposé de l'autel, un vieillard paraît s'entretenir vivement avec un autre homme. Ce vieillard est Siméon, homme juste et craignant Dieu, dit l'Évangile, qui attendait la consolation d'Israël. L'Esprit-Saint lui avait révélé qu'il ne mourrait pas sans avoir vu le Christ du Seigneur. Il vint donc au temple, conduit par l'Esprit de Dieu ; et prenant l'enfant dans ses bras, il bénit Dieu en disant :

1. Le mot *Christum* est écrit XPM en employant les lettres grecques équivalentes à *chr,* plus un signe abréviatif. Il en est de même dans l'inscription placée au-dessus de l'entrée du temple

« Maintenant, Seigneur, vous laisserez aller en paix votre serviteur, selon votre parole, puisque mes yeux ont vu le Sauveur que vous avez destiné pour être manifesté à tous les peuples, comme la lumière qui éclairera les nations et la gloire d'Israël votre peuple. »

Une légende latine à hémistiches rimés, inscrite sur la corniche du cadre de la scène principale, et coupée en deux par un médaillon qui représente Moïse, résume ces faits : « La Vierge offre le Christ, et ce vieillard Siméon le reçoit. »

Virgo libenter Christum — Simeon is recipit istum.

Il est bon de remarquer que si ces mots semblent confondre en un seul personnage le vieillard Siméon et le prêtre à qui la Vierge présente son fils, l'artiste est exempt de cette erreur qui se généralisa depuis.

Sous la corniche dont nous venons de parler, se voit une frise sculptée en haut relief qui représente un combat. C'est une évidente imitation de l'antique, sans rapport avec le sujet, mais qui a son excuse dans les habitudes du temps.

Les deux personnages prophétiques qui occupent le bas du tableau ont particulièrement en vue l'hôte divin que reçoit en ce jour le temple de Jérusalem. « Le Seigneur est dans son saint temple, » dit David (Psaume 10), à gauche : *Dominus in templo sancto suo.* « Il viendra dans son saint temple, dit à droite Malachie (chap. III), le roi que vous cherchez ; » *Veniet ad templum sanctum suum dominator quem vos queritis.* Ces paroles semblent s'adresser particulièrement d'un côté au jeune garçon qui s'approche de l'entrée et que suit de près une jeune fille (peut-être Lazare et Marie-Madeleine) avec leur mère ou leur sœur ; de l'autre, aux malheureux qui attendent du Sauveur le soulagement de leurs misères. Un boiteux, dont la jambe malade est entourée de linges, vient de s'asseoir sur le seuil du temple, sa béquille sous le bras, sa sébile à la main. Une femme s'achemine péniblement vers le même but, soutenue par deux crosses. Plus loin, un malheureux qui était étendu à terre et qui attendait avec son chien l'aumône des passants, se lève pour en faire autant. Tous se réjouissent de l'arrivée du Rédempteur, mais plus que les autres les malheureux pour qui il est venu principalement.

La nappe de l'autel, dans l'une et l'autre scène secondaire, porte les inscriptions suivantes :

Autel situé à la droite du spectateur :

OFINEO CII | TO IONI.

Autel situé à la gauche : L | OV | SOL.

Dans la première, on pourrait croire que FINEO CIITO a été mis pour VENIO CITO, paroles applicables à l'avènement du Rédempteur. C'est la seule conjecture que nous oserons exprimer.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

XIV

LA FUITE EN ÉGYPTE

Hauteur : $5^{m}25$.
Largeur : [illegible]





XIV

LA FUITE EN ÉGYPTE

Comment Jacob voulut prendre la fuite
Pour la crainte de Esaü son frère :
Et Jésus fut fugitif en Egypte
Avec Joseph et la Vierge sa mère.
David craignant et doutant son beau père
Le Roy Saül, fouit par la fenestre
Et eschapa par le divin mistère :
On le cherchoit le voulant à mort mestre.

UTRE la fuite de l'enfant divin, la légende rimée mentionne celles de Jacob et de David, qui en sont des figures. La première occupe la gauche, la seconde le côté opposé.

Ésaü, dit la Genèse (chap. XXVII), ayant menacé de mort Jacob, à cause de la bénédiction qu'il avait obtenue d'Isaac à son détriment, Rébecca dit à ce dernier : « Mon fils, croyez-moi, hâtez-vous de vous retirer vers mon frère Laban à Haran. Vous demeurerez avec lui jusqu'à ce que l'emportement de votre frère soit passé : » *Fuge ad Laban fratrem meum.* Jacob donc, en costume de voyage, le bourdon sur l'épaule, un genou en terre, prend congé de son père et de sa mère ; il profite pour cela de l'absence d'Ésaü qui est à la chasse, ainsi qu'on le représente, « et poussé par la crainte de son frère, il quitte le toit paternel : »

Liquit tecta patris Jacob formidine fratris.

A son tour, David était devenu l'objet de la haine de Saül. Celui-ci avait voulu le percer de sa lance, mais il lui échappa. « Saül envoya donc des gardes à la maison de David pour s'assurer de lui le lendemain et le tuer : » *Misit Saül aparitores* (liv. I des Rois, ch. XIX), ainsi qu'on lit au-dessus de la porte de la maison. Mais Michol, femme de David et fille de Saül, rapporta à son mari

l'ordre que son père avait donné, elle l'aida à descendre au dehors par une fenêtre, et ainsi « David fut sauvé par Michol du piège qu'on lui tendait : »

Per Michol David Saul insidias cavit...

Un mot manque au vers pour la mesure, enlevé qu'il a été peut-être par une restauration; le sens est complet cependant, et l'on voit que le dessinateur n'a rien oublié non plus, si ce n'est de rendre David invisible aux soldats qui envahissent la maison, et de donner à celle-ci des dimensions suffisantes pour contenir tant de monde.

Mais voici que de toutes parts s'agitent d'autres soldats. L'épée à la main, ils poursuivent de pauvres femmes éplorées, ou déjà ils ont percé d'un coup mortel la gorge des innocentes victimes que leur dispute la tendresse de leurs mères. Vers la gauche un de ces enfants, déjà grand, échappe à la poursuite de deux soldats, mais d'autres lui coupent la retraite. Une mère, assise devant le corps sans vie de son enfant, se fait remarquer par l'explosion de sa douleur.

On sait qu'Hérode ne voyant pas revenir les Mages qui devaient lui apprendre où était le Messie nouveau-né, et l'ayant fait inutilement rechercher, donna ordre de mettre à mort tous les enfants mâles au-dessous de deux ans qui se trouvaient à Bethléem et dans les environs. Cette horrible exécution, connue dans l'Église sous le nom de Massacre des Innocents, s'étendit assez loin, s'il faut porter à quatorze mille le nombre de ces premiers martyrs, comme on le lit dans le calendrier grec et la liturgie éthiopienne.

Cependant l'ange du Seigneur était apparu à Joseph et lui avait dit : « Lève-toi, prends l'enfant et sa mère, fuis en Égypte, et demeure dans ce pays jusqu'à ce que je te donne un ordre contraire; car Hérode cherchera l'enfant pour le perdre. » Joseph obéit sans retard, et sous sa conduite le Rédempteur enfant, comme le dit ici le Psalmiste (Ps. 54), reconnaissable à la couronne qui surmonte son turban, « s'éloigne et cherche sa sûreté dans la solitude : » *Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine.*

Cette retraite, sous le crayon de notre artiste, sera digne d'un Dieu. Marie, il est vrai, montée sur un âne, porte l'enfant divin enveloppé dans des langes et dans les plis de son manteau, et saint Joseph, le bâton sur l'épaule avec les provisions de route, tient par la bride la modeste monture; mais l'artiste s'est souvenu de ces autres paroles de David : « Il a commandé à ses anges de veiller sur vous et de vous garder dans la route. » Quatre envoyés du ciel, magnifiquement vêtus de chapes ou de dalmatiques, environnent leur roi, « prêts à le

soutenir, s'il le fallait, dans leurs mains; » cinq autres marchent en avant, « pour écarter les obstacles. »

C'est en Égypte que le Seigneur est conduit, » suivant les prescriptions de l'ange et la prophétie qu'Isaïe répète ici : *Ecce Dominus ingredietur in Egiptum* (Isaïe, 19). Le prophète ajoutait : « En sa présence, les idoles de l'Égypte seront ébranlées : » *Commovebuntur simulacra Egipti* (Ibid). C'est ce que nous lisons en haut de la tapisserie et ce qui se vérifie sous nos yeux. Les statues d'or placées sur deux colonnes et sur le pilastre auquel le peintre a suspendu les armes du donateur, tombent à terre, brisées comme par une puissance invisible. Une tradition recueillie par Eusèbe, par Sozomène, par Evagrius, par saint Athanase, par Origène, assure qu'en effet les idoles de l'Égypte tombèrent à l'arrivée de Jésus-Christ. Evagrius dit même avoir vu un temple où l'on assurait que ce phénomène s'était produit. Le Moyen-Age a recueilli avec respect cette tradition et il l'a perpétuée dans l'ornementation figurée des monuments.

On croit que Joseph et Marie s'établirent dans la Thébaïde, entre le Caire et Hermopolis. Le lieu de leur retraite, nommé Maturé, fut longtemps en vénération parmi les gens du pays et l'objet d'un pèlerinage. Ils y demeurèrent jusqu'à la mort d'Hérode.

On raconte qu'aux environs d'Hermopolis un arbre rendit hommage au Sauveur en s'inclinant sur son passage. C'est peut-être pour rappeler cette partie de la légende que le dessinateur a imaginé de placer un arbre entre le divin cortège et le principal épisode du massacre des innocents.

Le spectateur remarquera la grâce de chacun des personnages qui accompagnent l'enfant dans l'exil; le chien qui attend avec impatience le départ de Jacob, et jusqu'à ce singe à qui le peintre a ménagé un gîte dans l'épaisseur des murs de la maison de David. Nous voyons ainsi comment on logeait cet animal dans les habitations où il vivait à l'état de domesticité. Enfin, les divers costumes des soldats méritent une attention particulière.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

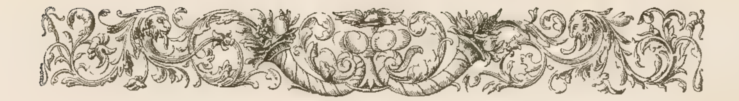
(TAPISSERIE DU XVI[e] SIÈCLE)

XV

LA SAINTE FAMILLE OU LES TROIS MARIES

Hauteur : 5m20
Largeur : 5m20





XV

LA SAINTE FAMILLE OU LES TROIS MARIES

ANNA solet dici tres Marias (peperisse)
Has ducere viri Joseph, Alpheus, Zebedeus :
Et Joseph Justum peperit cum Simone Judam :
Quas genuêre viri Joachim, Cleophas, Salomisque.
Prima parit Xristum, Jacobumque secunda Minorem,
Tertia Majorem Jacobum, volucremque Johannem.



LA difficulté d'exprimer tant de choses en peu de lignes a probablement déterminé à les écrire en latin[1]. Le sujet du reste est annoncé par ces mots d'Isaïe (ch. XLII) que porte une bandelette aux plis ondulés : *Generationem ejus quis narrabit;* « qui racontera sa génération ? » paroles qui ont pour objet, non les ancêtres de Jésus-Christ, dont une autre tapisserie nous a rappelé en partie les noms, mais sa filiation divine. C'est le père en quelque sorte qui les prononce ; au-dessous de lui plane l'Esprit-Saint, et la Trinité se trouve complétée par le Christ incarné qui, plus bas, trône avec sa mère sous un dais qu'environnent les personnes de sa famille avec plusieurs anges.

« Les générations célèbreront ce glorieux avènement du Christ : » *Memoria mea in generationes seculorum ;* dit d'après l'Ecclésiastique (ch. XXIV) le docteur placé à la gauche du spectateur, et dont l'air grave, l'attitude et l'éclatant costume font une des plus nobles figures qu'offrent nos tapisseries. Serait-ce l'auteur inconnu de l'Ecclésiastique que l'artiste aurait prétendu peindre ? En général, il ne faut pas chercher une intention bien arrêtée dans la figure des personnages bibliques qui occupent les deux côtés de nos tapisseries. Il est difficile, par exemple, de reconnaître David dans le personnage de droite, à qui

1. Un mss. de la Bibliothèque de Metz, qui reproduit ces vers, porte : *dilectum*, au lieu de *volucrem*.

l'artiste fait dire ce verset des psaumes : *Hec est generatio querentium Dominum* (ps. 23) ; « Telle est la race de ceux qui cherchent le Seigneur. »

Cette race, cette famille qui environne l'enfant divin, recevra ses premiers enseignements, et d'elle sortiront ses premiers disciples.

Traduisons, pour la connaître, les vers placés au bas de la tapisserie.

« Anne eut, dit-on, trois filles appelées Marie, dont les pères furent Joachim, Cléophas et Salomé. Elles eurent pour époux Joseph, Alphée, Zébédée ; et la première donna le jour à Jésus ; la seconde, à Jacques le Mineur, à Joseph, au juste Jude et à Simon; la troisième à Jacques le Majeur et à Jean, dont l'aigle est le symbole. »

Cette tradition, accréditée par les livres apocryphes et par saint Jérôme[1], a traversé le Moyen-Age : Gerson qui l'a recueillie sans objection, l'a résumée dans cinq vers qui diffèrent peu des nôtres[2]. Elle permet de regarder comme cousins germains de Jésus ceux des disciples que l'Évangile appelle ses frères. Mais elle a l'inconvénient de donner trois époux à la mère de la sainte Vierge. Les commentateurs, en combinant les textes et les opinions des Pères à ce sujet, ont dressé un tableau généalogique d'où résulte ce qui suit :

D'une part, de Nathan, l'un des fils de David, est descendu Joachim ou Heli-Acim, époux d'Anne et père de la sainte Vierge.

D'un autre côté, Mathan ou Mathat, descendant de David par Salomon, eut trois enfants : Jacob, Sobé et Anne. De Jacob sont nés 1° Marie, femme d'Alphée dont elle eut Jacques le Mineur et José, et en second lieu, de Cléophas, dont elle eut saint Jude, Simon ou Siméon, Marie Salomé, femme de Zébédée, enfin Marie dite l'*Altera Maria* ; — 2° Joseph, époux de la sainte Vierge.

Sobé, sœur d'Anne, fut la mère d'Élisabeth, femme de Zacharie, dont elle eut saint Jean-Baptiste. Enfin, de Marie Salomé et de Zébédée naquirent Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste.

Autour du trône où siège, avec son fils, Marie splendidement vêtue, la tête ceinte d'une couronne de pierreries, associée en quelque sorte à la gloire de la Trinité, sont rangés, formant comme une cour, les membres de la sainte famille : Joseph, d'un côté, appuyé à l'angle du trône ; de l'autre, Joachim et Anne, celle-ci

1. De nativitate sanctæ Mariæ. *Opera*, ed, D. Martianay, t. V, 445. — Adv. Helvidium, t. IV, pars prima, 53.

2. *Opera*, t. III, 1348

Anna tribus nupsit, Joachim, Cleophæ, Salomæque,
Ex quibus ipsa viris peperit tres Anna Marias :
Quas duxere Joseph, Alphæus, Zebedæusque.
Prima Jesum ; Jacobum, Joseph, cum Simone Judam
Altera dat Jacobum dat tertia, datque Joannem.

comme Marie, interrompant sa lecture pour écouter le Sauveur enfant ; aux pieds de ces derniers, Marie dite *Maria Jacobi* ou *Jacobe*, entourée de ses quatre fils, Jacques le Mineur et José d'un côté, Jude et Siméon d'un autre. En face d'elle est Marie Salomé, femme de Zébédée, avec ses deux enfants : Jacques le Majeur, reconnaissable à son chapeau sur le dos et à son bourdon de pèlerin ; Jean l'Évangéliste, tenant en main le calice qui rappelle la cène et l'amour que le Sauveur lui témoigna dans cette circonstance.

Dans le haut, à droite, sont Élisabeth et Zacharie, qui paraissent sortir de la ville d'Hébron qu'ils habitaient, avec Jean-Baptiste leur fils, pour venir honorer aussi le Messie nouveau-né. Indépendamment de leurs noms, une légende les accompagne et porte ces vers :

Hec erat Hismerie claro sata sanguine magno,
Zacharie coniux, cui nomen Helizabeth extat.

« C'était la fille de l'illustre Hismérie, l'épouse du grand Zacharie, qui a nom Élisabeth. »

Hismérie remplace, dans les apocryphes et dans la légende, Sobé que les commentateurs les plus autorisés donnent pour mère à Élisabeth. Les apocryphes nomment aussi Penter le mari d'Hismérie. L'un et l'autre sont représentés ici en regard d'Élisabeth et de Zacharie, avec leurs noms et les vers suivants :

Hismerie soror Anna fuit, Penterque maritus,
Partus Elizabeth, inde nepos Baptista Joannes.

« Anne eut pour sœur Hismérie, dont le mari fut Penter, la fille Élisabeth et le petit-fils Jean-Baptiste. »

Ils semblent aussi sortir d'une ville pour venir adorer le Sauveur



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

XVI

LA MORT DE LA SAINTE VIERGE.

Hauteur : 5^m30.
Largeur : 5^m10.





XVI

LA MORT DE LA SAINTE VIERGE

Sarra femme d'Abraham sans reprise
La mort Marie, sœur d'Aaron et Moïse,
Aussi Marie, Vierge très-honorée
Par apostre a esté lamentée
Fut à sa mort du peuple regretée.
Par les enfants d'Israel fut plorée.
Mère de Dieu, à son trespassement
Et des Xrétiens aussi semblablement.



A gauche est, comme d'habitude, la première en date des scènes secondaires, la mort de Sara. Elle est telle qu'on pouvait se la figurer au XVIe siècle, y compris le prêtre qui met un cierge dans la main de la mourante, en lui adressant d'encourageantes paroles. Une femme pleure à côté de Sara, une autre se présente pour entrer : cette dernière, dont on remarque la chevelure pendante en une seule et longue tresse, pourrait être Céthura, qu'Abraham avait épousée avant la mort de Sara. Quant au patriarche lui-même, il semble près de sortir, apparemment dans le dessein de demander aux enfants de Heth un tombeau pour y déposer Sara.

Une première légende, inscrite au faîte de la maison, nous apprend que Sara mourut dans la ville d'Arbée, et qu'Abraham s'y rendit pour la pleurer et pour en faire le deuil : » *Mortua est Sarra in civitate Arbee, venitque Abraham ut fleret et plangeret eam* (Gen. 23). Une seconde, placée plus bas, répète le nom de « Sara, femme d'Abraham, » *Sarra uxor Abrahe,* et dit en un vers que « la foule des descendants de Sara mourante a mérité de la perdre : »

Meruit exitium moribunde turba nepotum.

En regard de ce sujet est la mort de Marie, sœur de Moïse. La scène a lieu sous une tente. « Marie mourut, » en effet, comme le dit la légende placée au front de la tente, « quand les fils d'Israël et tout le peuple furent arrivés dans le désert de Sin : » *Venerunt filii Israël et omnis multitudo in desertum Sinna, mortuaque ibi Maria soror Moisi et Aaron* (Nombres, 20). Elle y fut enterrée, ajoute l'Écriture, et Josèphe dit que l'on fit son deuil pendant un mois[1], ce qui justifie le vers placé au-dessous :

Mesta fuit leti Marie Judea propago.

A certains égards, la sœur de Moïse et d'Aaron a pu être comparée à la mère du Sauveur, notamment pour les lumières surnaturelles dont elle fut éclairée et pour ce chant de victoire et de reconnaissance dans lequel elle célébra la délivrance du peuple, après le passage de la mer Rouge, et qui rappelle le *Magnificat*.

La mort de la Vierge nous est connue par les traditions recueillies dans les livres apocryphes. Mais on a de plus à son sujet le témoignage concluant de saint Denys l'Aréopagite (*De Div. nom.*, c. III); il rapporte qu'Hiérothée, son maître, assista avec les apôtres et les plus illustres disciples à ses funérailles; par là se trouve fixée, au moins approximativement, l'époque de cet événement. On estime donc qu'il arriva onze ou douze ans après l'Ascension, et qu'elle était âgée de soixante ans.

« Les douze, avertis d'en haut, se réunissent pour l'ensevelir », lit-on sur la frise de la construction qui encadre la chambre mortuaire.

Cessit bissenis fato tumulata ministris.

Une autre inscription fait allusion au désir ardent que Marie éprouva de se réunir à son fils, désir qui, suivant les Pères, suffit pour briser son enveloppe mortelle : « Soutenez-moi avec des fleurs, fortifiez-moi avec des fruits, parce que je meurs d'amour : » *Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo* (Cant., ch. II). La tradition veut, en effet, que l'approche de sa mort lui ait été révélée et qu'elle ait eu lieu sans douleur. C'est pourquoi, lorsqu'on veut la représenter mourante, elle doit être assise; et quand, comme ici, on la figure étendue sur un lit, ce n'est pas le moment de sa mort que l'on rappelle, c'est celui des funérailles.

1. *Antiq.*, liv. IV, c. IV.

Pendant que saint Jean, placé près du chevet, prend des mains de la Vierge la palme, symbole de victoire et de paix, qu'il doit porter en tête du cortège, saint Pierre, en surplis et en chape, asperge d'eau bénite l'auguste défunte, et récite des prières en s'aidant d'un livre. Un des assistants lui répond, assis sur une marche de l'autre côté du lit mortuaire. Un autre, debout, tient une croix processionnelle. Trois entrent par le devant ou par la porte de côté; les autres prient.

Des personnages bibliques qui occupent les deux côtés, celui de droite, faisant allusion à l'empressement des apôtres, rappelle ces quatre mots du Cantique des Cantiques (ch. III) : « Voici que soixante des plus vaillants d'Israël environnent le lit de Salomon : » *En lectulum Salomonis sexaginta fortes ambiunt ex fortissimis Israël.* Celui de gauche emprunte au même livre (ch. II) ces paroles : « Des fleurs ont paru sur notre sol... La voix de la tourterelle s'y est fait entendre : » *Flores apparuerunt in terra nostra... Vox turturis audita est in terra nostra.*

Ceci fait allusion à une circonstance merveilleuse de la légende. Les apôtres, dit-on, trois jours après avoir déposé la sainte Vierge dans le tombeau, n'y trouvèrent plus le corps de la mère du Sauveur, mais à sa place étaient des fleurs, et une musique céleste se fit entendre à leurs oreilles.

Des anges, placés au sommet de l'édifice, semblent déjà préluder à ce concert de louanges.

Les apôtres sont déchaussés, suivant les règles iconographiques.

On remarquera de plus que saint Pierre a des traits de ressemblance avec le prélat donateur. Cette rencontre ne peut être fortuite, et semble motivée ici par le rôle pontifical que remplit le chef des apôtres, et peut-être aussi par la dédicace attachée particulièrement à cette pièce. En effet, sur le côté droit on lit ce qui suit :

Honorant Dieu et sa mère Marie
L'an mil cinq cents assemblez avecq trente,
Céans donna cette tapisserie
Le prélat qui à genouilz se présente.
Priez Jhesus et des cieulx la Régente
Que, après sa mort, entre les benédictz
Son âme soit en clarté réfulgente
Digne d'avoir l'éternel paradis.

Des termes mêmes de cette inscription il résulte qu'elle était destinée à prendre place dans la pièce qui représente la naissance du Sauveur; et comme celle qui nous occupe en ce moment est très malade, et qu'elle a subi des

raccommodages assez maladroits, on pourrait croire que l'inscription lui vient d'ailleurs. Mais il est évident que la place manquait dans celle de la naissance de Jésus, et qu'ici l'inscription n'a rien remplacé.



HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE MARIE

(TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE)

XVII

L'ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE

Hauteur : 3^{m}90.
Largeur : 2^{m}50.





XVII

L'ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE

Salomon roy en son trosne royal
A l'humble Hester qui a le cueur loyal
La Trinité sa place et lieu ordonne
De Impériale couronne la guerdonne :
Mect Bersabée portant noble couronne.
Assuère la couronne luy donne.
A Marie mère et pucelle aux cieulx,
Par les anges est conduicte ès haulx lieux.



Cette pièce est de moindre largeur que les autres, différence motivée par l'emplacement plus restreint qu'elle devait originairement occuper; mais ses dimensions réduites n'ont rien changé à la disposition ordinaire des sujets, le principal se prêtant à l'espace plus resserré qui lui était réservé.

Ce sujet est l'Assomption.

C'est seulement vers la fin du VIe siècle qu'on trouve les églises d'Occident et d'Orient unanimes à célébrer la fête de l'Assomption, mais il est prouvé par les homélies des Pères que cette fête eut dès lors pour objet non seulement la mort de Marie, mais son exaltation dans le ciel [1]. Dès cette époque, on croyait que la mort n'avait été pour elle qu'un sommeil de quelques jours, et qu'elle avait été glorifiée à la fois dans son âme et dans son corps; et cette croyance ne doit rien, pour le fond, aux récits apocryphes plus ou moins anciens, aux opinions populaires qui, suivant les temps et les lieux, en ont modifié les circonstances et la forme pour ainsi dire extérieure.

Les deux personnages bibliques placés au bas rendent hommage à cette pieuse croyance. L'un fait dire à la Vierge avec David, en donnant aux paroles

1. La plus ancienne représentation de l'Assomption qu'on connaisse à Rome est une fresque du IXe siècle, dans la basilique primitive de Saint-Clément

de ce dernier un sens un peu différent de l'ordinaire : « Notre élévation vient du Seigneur : » *Domini est assomptio nostra* (ps. 88). L'autre fait un emprunt au livre de la Sagesse (chap. VIII) : « J'ai voulu l'avoir pour épouse : » *Quesivi sponsam mihi eam assumere.* Cette épouse, dont le ciel va être la demeure, brille d'une jeunesse en quelque sorte renouvelée; la sérénité de son visage, ses cheveux pendants, son manteau retenu autour d'elle par un mouvement de son bras droit, ses mains jointes devant la poitrine, ses regards humblement tournés vers la terre, donnent à sa personne cette beauté mystique, mélange de grâce et de modestie qui convient à l'épouse du Très-Haut. La gloire lumineuse dont elle est entourée, le soleil qui sert d'auréole à son visage, la lune qui soutient ses pieds[1], la foule des anges qui lui fait cortège dans l'attitude de la prière ou de l'admiration, et par-dessus tout la puissance divine qui l'emporte à travers les airs, sont de suffisantes marques de sa haute dignité[2].

La Trinité sainte l'attend au haut des nues; le Père et le Fils tiennent une couronne de pierres précieuses qu'ils lui destinent, et semblent lui adresser, en la bénissant, ces paroles du Cantique des Cantiques (ch. IV) : « Venez du Liban, ma bien-aimée, venez, vous serez couronnée ; » *Veni de Libano, amica mea, veni, coronaberis.*

Tous deux sont assis et revêtus de chapes, et le Père qui occupe la droite porte une couronne fermée, comme nous l'avons vu précédemment. Le Saint-Esprit est au milieu d'eux sous la forme de colombe.

Cette pompeuse représentation suppose l'assomption corporelle de Marie, et la force mystérieuse à l'aide de laquelle elle s'opère n'emprunte même rien au ministère des anges. L'artiste a donc suivi l'opinion la plus glorieuse à la sainte Vierge.

L'une des figures de l'Ancien Testament qui se rapporte le mieux à la situation de Marie siégeant près de son fils, et appelée à prendre part à sa royauté et en quelque sorte à sa divinité, c'est Bethsabée. Elle s'approchait de Salomon son fils pour lui demander une grâce, et ce fils, reconnaissant de ce que sa mère avait été pour lui, se lève pour aller au-devant d'elle, la salue profondément, « fait mettre un trône pour elle à côté du sien, et la fait asseoir à sa droite, » prêt à accorder tout ce qu'elle demandera (III Rois, ch. II) : *Positus est tronus matri regis, quæ sedit ad dexteram ejus.* C'est ce que représente le

1. Ordinairement les pointes du croissant sont tournées en haut; ici c'est le contraire.
2. Cette manière de représenter la sainte Vierge montant au ciel est de tous points la même dans une des tapisseries de l'*Apocalypse* au palais de Madrid.

sujet de gauche. Salomon debout tient une couronne qu'il s'apprête à poser sur la tête de sa mère, comme le dit le vers suivant, destiné à expliquer le sujet :

Cinxit honore caput, cessit diadema parenti.

A droite est représenté le couronnement d'Esther. On sait l'histoire de cette juive devenue l'épouse d'un roi d'Assyrie, et qui sauva son peuple d'une ruine certaine. Sa modestie, non moins que sa beauté, lui fit trouver grâce et faveur auprès de ce prince, et « il mit sur sa tête le diadème royal » qui avait appartenu à l'orgueilleuse Vasthi : *Posuit diadema regni in capite ejus* (Esth., ch. II).

La scène, réduite aux plus simples proportions, se passe sous une tente ; deux personnes seulement en sont témoins, Assuérus assis pose une couronne sur la tête d'Esther agenouillée devant lui. La jeune juive devenue reine a les mains jointes, et ses longs cheveux blonds tombent sur ses épaules. « La dignité royale dont elle est revêtue n'est qu'une figure de l'immortelle couronne des cieux, » dont Marie vient d'être mise en possession :

Regia perpetuam referunt tibi sceptra coronam.

Ce sujet, qui termine l'*Histoire de la vie et mort de la sainte Vierge*, met fin aussi à la série des tapisseries données par l'archevêque Robert de Lenoncourt à son église cathédrale.





APPENDICE

—

I

EXTRAIT DE MONTFAUCON, MONUMENTS DE LA MONARCHIE FRANÇOISE, TOME III



Le sacre du Roi Charles VI se trouve dans une tapisserie de la Chapelle Impériale de Bruxelles, après laquelle M. Pothier l'a fait dessiner et me l'a communiqué. L'action du Sacre ne s'y voit pas. Le Roi y est représenté sur un grand trône, aiant les Pairs ecclésiastiques à sa gauche et les Pairs séculiers à sa droite. Il tient de la droite la main de Justice et de la gauche un sceptre, au sommet duquel est un lion. Sur le faîte du trône sont trois écussons de France à trois fleurs de lis chacun. C'est du tems de ce Roi que les fleurs de lis furent fixées à trois dans les armes de France. Ce n'est pas qu'on ne trouve sous plusieurs Rois précédents des écussons qui n'ont que ce nombre de fleurs de lis, comme on peut voir ci-devant dans l'Inventaire de Charles V. Mais les fleurs de lis sans nombre étaient plus en usage. Les six Pairs évêques sont crossez et mitrez. Les six Pairs séculiers tiennent chacun un petit bâton, et ont à la tête une espèce de guirlande; ils sont vêtus à peu près de même. Il en faut excepter le Comte de Toulouse, dont l'habit est fort différent de celui des autres Pairs. Il porte une couronne de forme singulière. Au-dessous de chaque Pair sont ses armoiries. On remarque sur ces écussons beaucoup de variétez; celui du Duc de Bourgogne est de l'ancienne Bourgogne: le Duc de Normandie avoit deux Léopards d'or l'un sur l'autre dans un champ de gueules, et le Duc d'Aquitaine n'avoit qu'un Léopard. Ici c'est tout le contraire. Normandie n'en a qu'un et Guienne en a deux, qui ont la forme de Lions plutôt que de Léopards; le Lion de Flandres qui devroit être de sable, est de gueules, si ce n'est pas la faute du Dessinateur. Dans les Pairs ecclésiastiques, Rheims, qui a la croix de gueules, l'a ici d'argent; le sautoir de gueules de Langres est ici d'argent. Noion n'a pas les deux crosses adossées d'argent qui devoient y être.

———

II

La gravure de J. Poinssart accompagne, à la page 105 du volume, l'ouvrage de N. Bergier, Rémois, ayant pour titre : *Poeme héroique sur une antique pièce de Tapisserie, en laquelle est représenté le voyage du Roy Charles VII, en sa ville de Reims, pour y recevoir son sacre et couronnement, entrepris à la persuasion et conduite de Jehanne, Pucelle d'Orléans.* Le poème, avec les notes que l'auteur y a jointes, occupe vingt pages.

Quant à la tapisserie, on y voit vers le haut, à droite, la ville, dont l'entrée est surmontée des armes du Chapitre et dominée par la cathédrale; au centre, le roi à cheval, couvert d'une puissante armure et la tête coiffée d'un casque ombragé d'un panache à plumes multiples. Près de lui est le duc de Bourbon, portant une bannière semée de flammes avec ces mots au milieu : *Espérance en Dieu ;* derrière, en tête de nombreux chevaliers, le duc d'Alençon. Autour du roi marchent son premier valet de chambre, portant sa toque à son cou, et plusieurs archers de sa garde « qui n'ont en leurs casaques pour devise du roi que son nom seulement *Charles* ». Jehanne la Pucelle, à cheval, ayant en main le guidon de France, précède le roi et semble le conduire vers l'église de Reims. Les trompettes et les hérauts du roi, tous aux armes de France, marchent en tête.

D'un autre côté s'avancent, avec une suite nombreuse de guerriers, pour se réunir au roi et assister à son sacre, le duc de Lorraine et le cardinal duc de Bar, son oncle, depuis peu séparés des Bourguignons et des Anglais.

Plus loin, le père et la mère de Jehanne s'acheminent également vers la ville, avec les mulets chargés des bagages du roi.

Au haut de la tapisserie, sur un listel soutenu à ses extrémités par des anges, on lit :

Par le conseil de Jehanne la Pucelle
Charles VII en grant train fut mené
Jusques à Reims, et vérité ne selle
Qu'en ce dit lieu il ne fut couronné.

Indépendamment de cette légende, l'artiste a gravé au bas de la tapisserie une explication destinée à en faciliter l'intelligence, et au-dessus ce qui suit : *Portrait d'une tapisserie faite il y a deux cents ans, où est représenté le roi Charles VII allant faire son entrée en la ville de Rheims pour y estre sacré à la conduite de la Pucelle d'Orléans. 1429.*

III

MINUTES DE NICOLAS DE HUZ, 1535 (ETUDE DE M. FARGUES, A REIMS)

16 décembre.

Jehan du Molin, tapissier demeurant à Tournay estant de présent à Reims, convient et marchande avec Mre Simon de Roussy, chanoine de Reims et de Saint-Symphorien, de faire une pièce de tapisserie de bonne layne, de mol fille et du meilleur, qui contiendra quatre

aulnes trois quars de largeur et trois aulnes et demy de haulteur, à l'aulne de Reims, en laquelle pièce se commencera la Vie de monseigneur saint Symphorien, et y seront figurez tant et telz personnages que la dicte pièce en pourra porter selon le patron qui luy a esté baillé par ledit de Roussy et que ledit du Molin pourra deviser aux poinctres qui feront les patrons audit lieu de Tournay d'icelle pièce, et seront les viaires, mainz, piedz et toutes charnures desdits personnaiges de fil de fine soyette; et les habillemens les aucuns de drap d'or et les autres de soye, et de moins en icelle pièce trois habillemens de drap d'or, et icelle pièce rendue faicte et parfaicte ainsi dessus bien et deuement à dit ouvriers en ce cognoissans et délivrée en cette ville de Reims aux despens dudit de Molin dedans le dimanche de *Misericordia Domini* prochain venant, et ce moyennant la somme de cinquante solz tournois pour chacune aulne que contiendra ladite pièce. Sur quoy ledit de Roussy a payé comptant audit du Molin la somme de huit escus d'or soleil, à quarante-cinq sols tournois pièce, et le surplus luy sera payé à la délivrance de ladite pièce de tapisserie. Et en laquelle pièce sera mis au haut d'icelle en quatre lignes et escripture le contenu d'icelle pièce qui sera baillé audit du Molin et les noms d'aucuns personnages qui luy seront aussy baillé par escript.

22 avril 1536

Jean du Molin, tapissier demeurant à Tournay, marchande audit Simon de Roussy..., cinq pièces de tapisserie de bonne layne, de mol fil et du meilleur, esquelles sera figurée la Vie monseigneur saint Symphorien, selon et ainsy que par ledit du Molin a esté commencée en une pièce ja par luy faicte et livrée audit de Roussy et ainsy que contenu est en une feuille de papier contenant lesdites pièces et les longueurs et largeurs... paraphée des parties; et esquelles pièces ledit de Molin sera requis tenu figurer les personnages y requis et nécessaires et les habitz tels et aussy bons que ceux figurez en ladite pièce ja par luy livrée, et aussy en chacune d'icelles pièces y figurer trois personnages en habitz de drap d'or et les autres personnages fourmez et eslevez de soye telz que en ladite première pièce, le tout bien et souffisamment à dictz d'ouvriers et gens à ce cognoissans dedans le dimanche de mycaresme prochain venant aux despens dudit de Molin en ceste ville de Reims moyennant cinquante solz tournois pour chacune aulne... sur quoy il a receu comptant vingt-cinq escuz d'or soleil à quarante-cinq solz pièce, et le surplus le jour de la délivrance desdites cinq pièces de tapisserie.

IV

TAPISSERIE DE SAINT-PIERRE-LES-DAMES.

Elle représente la Naissance de Sainte la Vierge. On voit dans une grande pièce, outre le lit de la gisante couvert d'un grand baldaquin à dôme et rideaux ,verts, et qu'entourent des femmes occupées de donner une boisson à sainte Anne, etc., plusieurs autres femmes occupées au centre de laver l'enfant, et d'autres encore qui chauffent des linges à une cheminée, devant un grand feu; à côté de la cheminée est une femme qui paraît fatiguée et s'appuie sur des coussins; l'une des femmes tient un verre plein de vin, soit pour le donner à l'enfant, soit pour l'offrir à cette femme.

Au fond, un bahut au-dessus duquel sont accrochés un miroir et une brosse pour les cheveux ou la barbe, une fenêtre et une porte au-dessous de laquelle étaient appendues des armoiries qui ont été enlevées et qui devaient être celles de Renée I[re] de Lorraine, abbesse de saint Pierre, sœur du cardinal de Lorraine.

La tapisserie a servi de tapis de pied, en dernier lieu, à la Maîtrise. M. l'abbé Cerf l'a sauvée d'une entière destruction en la remisant dans une des sacristies de Notre-Dame.

V

Il existe dans les archives de la Ville plusieurs états des objets d'art appartenant à l'ancien musée.

Le premier en date est du 22 Messidor an II; il forme un registre petit in-4°. Voici ce qui regarde les tapisseries.

Sept pièces des Gobelins ainsi désignées :

N° 1	Infantia,	largeur 3 aunes	2/3.
2	Pueritia,	— 4 —	
3	Adolescentia,	— 3 —	3/4.
4	Juventa,	— 1 —	3/4.
5	Virilitas,	— 4 —	
6	Senium,	— 2 —	
7	Senecta,	— 3 —	7/8.

Ces pièces ont été rendues à leur ancien propriétaire.

Le 10 Vendémiaire an III, l'abbé Bergeat, conservateur du Musée, joignit à la liste précédente ce qui suit.

N°		Haut. en aunes	Largeur	
8	Nativité,	4 1/2	5 3/4	Pourrie au milieu.
9	Visitation,	4		En meilleur état.
10	Adoration des Mages,	4 1/2	5	En bon état.
11	Jésus en croix,	4	5	id.
12	Fuite en Égypte,	4	5	Bord d'en haut en mauvais état.
13	Noces de Cana,	4	5	Le milieu et les bords en mauvais état.
14	Circoncision,	4	5	En bon état.
15	Apparition de J.-C. après la Résurrect.,	4	5	Perdue de pourriture.
16	Jésus dans le temple,	4		En bon état.
17	Ascension,	4		id.
18	Descente du saint Esprit sur les Apôtres,	4 1/2	4	id.
19	Annonciation,	4	5	id.
20	La Vierge mourante,	3 1/4	2 1/4	id.

Ces pièces, aux armes de Lorraine, dit une note, appartenaient à l'église cathédrale et y sont restées sous la garde du citoyen Longuet, portier.

Après cette première suite qui est tout entière de Pepersack, l'inventaire mentionne sous les n[os] 20 et suivants :

99 pièces représentant différentes circonstances de la vie de saint Remi, décousues et dédoublées, venant de l'abbaye de saint Remi.

3 pièces venant de la paroisse de saint Pierre, savoir : *saint Pierre aux pieds de J.-C. sur le bord du lac de Génésareth, — saint Pierre près d'être submergé, — saint Pierre recevant les clefs.*

8 pièces, sujets tirés de l'histoire de Judith, provenant de Saint-Denis.

3 pièces relatives à la vie de saint Étienne, provenant de Saint-Étienne.

3 pièces de drap violet, avec bouquets encadrés dans les bordures représentant les instruments de la Passion.

1 pièce représentant le martyre de saint Symphorien.
1 id. Id. un solitaire signé Daniel Pepersack.
1 id. Id. Joseph racontant son songe à ses frères.

L'inventaire qui suit est du 5 Floréal an III. Il a pour objet les mêmes tapisseries, lesquelles, à la date indiquée, auraient été « tirées d'un dépôt du district pour le Muséum ».

Le conservateur ajoute seulement quelques détails sur les tapisseries de l'histoire de Judith, composée comme suit :

1 pièce représentant un chef pris et arrêté par ordre d'Holopherne, portant la signature H. Rydaems.
1 pièce représentant Holopherne ivre.
1 — Judith abordant Holopherne (passée et couverte d'encre).
1 — — la toilette de Judith.
1 — Judith veuve, pesant dans une balance les vices et les vertus d'Israël.
1 — Judith montrant en triomphe la tête d'Holopherne.
1 pièce représentant Holopherne recevant de Nabuchodonosor l'ordre d'aller combattre Israël.
1 pièce représentant Judith, après la victoire, recevant les hommages des Israélites.

Un troisième inventaire, du 22 Messidor an III, n'est que la reproduction du premier.

Le dernier, sans date, ne diffère des précédents que par l'indication de la destination donnée à chacune des séries, savoir :

13 pièces (de la vie de N.-S., par Pepersack) aux armes de Lorraine, à la cathédrale, d'où elles provenaient.

9 pièces de la vie de saint Remi, à la paroisse de ce nom.

3 — de la vie de saint Pierre. 8 — de l'histoire de Judith. 3 — relatives à saint Augustin. 3 — de drap violet.	En tout, 26 pièces au Tribunal criminel. Nous remarquerons toutefois que les récépissés ci-dessous n'en mentionnent que 21.
1 — Martyre de saint Symphorien. 1 Solitaire lisant. 1 Joseph.	3 pièces à saint Maurice.

VI

AFFICHES D'HAVE (1772, p. 220).

JEUNEHOMME, imprimeur du Roi, à Reims, vient de recevoir un très bel assortiment de papiers peints et tontissés dans les goûts les plus nouveaux.

Ces tapisseries sont très à la mode dans des appartement qu'on veut rendre plus jolis que somptueux. Le goût du siècle a presque substitué en tout une élégance commode à une magnificence plus solide, mais gothique. Au lieu de ces vastes salles tristement entourées d'antiques tapisseries, nous avons des salons et des cabinets artistement décorés de ces papiers qui nous rendent parfaitement le coloris des fleurs, des étoffes, des rubans, etc. Ces papiers tontissés, dont les couleurs sont des plus solides, sont exempts de la mite et des vers.

VII

4 Frimaire an IV (25 novembre 1795)

REÇU 19 pièces tapisseries du citoyen Bergeat pour les ouvrages à faire pour le Tribunal criminel établi au séminaire.
Employé savoir, pour tapisser la salle d'audience,

8 pièces de la tenture de l'histoire de Judith.
1 pièce de saint Augustin, méditant au bord de la mer.
1 dite saint Augustin qu'on sacre Évêque, servant de tapis sur le bureau de la chambre du Conseil du Jury.
1 de J.-C. marchant sur les eaux appelant saint Pierre à lui, servant de tapis sur l'estrade des juges.
1 du martyre de saint Symphorien, pour finir le tapis de l'estrade sur le bureau des juges, sur le petit côté de la barre et sur l'hautelle de la chapelle.
4 pièces en drap violet semée de bouquet en tapisserie à l'éguille, ancadré aussi de tapisseries, lesquel formoit deux bandes ayant été décousue et couvrant tous les bancs de l'enceinte,
3 pièces à rendre, dont deux posées sur le banc des Jury seulement pour la première séance et les deux autres portées au magasin du cazernement.

Signé : MENNESSON.

A Reims, ce 4 Frimaire an IV.

Le 11 frimaire, M. Bergeat se fit donner un reçu détaillé des objets livrés. Il est signé des citoyens Bourlois-Chardonnet, Galloteau-Chapron, maire, Benoist-Guélon et Corijeux l'aîné.

VIII

1er Germinal an IV (21 mars 1796).

Les membres de l'administration municipale de Reims invitent le citoyen Bergeat, conservateur du Musée, de faire délivrer au citoyen Chardonnet, ancien officier municipal chargé de la surveillance des travaux à faire pour l'installation des tribunaux à Reims, les tapisseries dont il aura besoin pour l'ameublement du tribunal civil et sur le récépissé qu'en donnera le citoyen Chardonnet : l'état des objets déposés au musée demeurera d'autant déchargé.

Signé : Legrand-Rigaud, Dauphinot fils.

Reims, 28 Ventose, l'an IV de la République.

En conséquence de l'autorisation ci-dessus, le citoyen Bergeat m'a remis deux pièces de tapisseries l'une, n° 22, représentant saint Pierre aux pieds de J.-C., sur le bord du lac de Génésareth ; l'autre, n° 24, représentant saint Pierre recevant les clefs, desquelles pièces il demeurera quitte et déchargé.

Signé : Chardonnet.

Reims, 1er germinal, an IV de la République

IX

MINUTES DE DESMOLINS (Etude de M. Douce).

Par devant les notaires du roy nostre sire héréditaires en son baillage de Vermandois, demeurans a Reims soubsignez fut présent en sa personne Daniel Pepersacq maistre tapissier demeurant à Charleville, lequel recongnut volontairement avoir faict convention et marché et promis à Monseigneur l'Illustrissime et Révérendissime prince Henry de Lorraine, archevesque duc dudit Reims, premier pair de France, légat né du Saint Siege apostolique, présent, de venir faire, parfaire et façonner bien et deuement en ceste ville de Reims par ses mains et non par autres à dire d'expers tapissiers et gens à ce congnoissans une grande tenture de tapisserie d'haulte lisse composée de douze grandes pièces et de quelques autres petittes pièces que mondict seigneur veut donner à son église Nostre-Dame dudit Reims pour parer et tapisser le chœur d'icelle, lesquelles pièces tant grandes que petittes ledit Pepersacq entrepreneur sera tenu de faire suivant les patrons et desseins sans rien changer, ny diminuer, que le sieur Murgalet peintre demeurant à Troyes s'est obligé de faire en détrempe et de rendre en ceste ville de Reims tous les six mois pour estre livrez et mis es mains dudit entrepreneur par ceux qui seront à ce commis. Et qu'il sera aussi tenu affin qu'il n'y ayt aucun mancquement ny deffault ausditz desseins d'en aller conférer et donner son advis audict Murgalet de ce qu'il conviendra faire pour le mieux. Et a aussy ledit Pepersacq entrepreneur promis,

promect et s'oblige envers mondit seigneur de faire touttes les figures et personnages grandz et petitz representez es histoires tant desdites grandes que petittes pièces, mesme es bordures d'icelles, avec les visages et charnures belles et vives suivant lesdictz desseins, comme aussi les champs, paysages, festons, fœuillages, fleurs, fruictz, camayeux, tables d'attentes, cartouches, devizes, croix de Hiérusalem et de Lorraine, chiffres et armoiries de mondit seigneur, et géneralIement tout ce qui sera representé es dictes pièces, mesme les lizières sans aucune peincture et de fournir à ses fraiz et despens touttes les laines et autres matières nécessaires, et ce des plus belles, fines et fortes laines seyette de touttes les couleurs convenables et nécessaires d'emploier es ouvrages de pareille nature et qualité, pour la plus grande perfection et beauté de ladicte tapisserie qui sera forte et bien tissue pour estre de plus longue durée, laquelle ledict entrepreneur sera aussi tenu rehausser de fine et forte soye mi-perlée par touttes les susdictes pièces tant grandes que petittes en tous les endroictz que besoing sera, soit es visages desdictes figures, rehaussement d'habictz, camayeux, festons, fœuillages et autres choses cy-dessus plus particulièrement desnommées comme il conviendra pour le mieux de soye blanche, bleue, violet, verte, jaulne et autres coulleurs qui seront necessaires, mesme les rehaussemens qui sont d'incarnat et rouge, seront aussi de bonne et fine soye escarlatte teincte en cramoisie pour rendre touttes lesdictes pièces les mieux qu'il sera possible (au contantement de mondit seigneur) en touttes perfections requises et necessaires en telz ouvrages quoy que non exprimées au présent accord et ce au dire d'expers et gens à ce congnoissans (comme dict est) : Et les faire (du moins) semblables et de pareille façon et bonté à la tapisserie qu'icellui entrepreneur a faict pour l'église de la paroisse de Saint-Pierre le Viel dudit Reims par contract y receu par devant Augier et N. notaires royaux le quatriesme jour de mars M. VIe vingt neuf, qui serviront d'eschantillon pour le présent marché. Et en cas qu'il soit trouvé par lesditz expers quelques deffaulz et mancquement es dictes pièces sera tenu et obligé les reparer à ses fraiz et despens. Le present marché faict moiennant le pris et somme de trente six livres tournois pour chacune aulne de Paris en carré de ladicte tapisserie que ledict Pepersacq entrepreneur fera. Auquel mondit seigneur a promis de faire paier en ceste ville de Reims par le sieur de Teron, fermier et recepveur du revenu temporel de sondit archevesché tous les six mois ez termes de S. Jehan Baptiste et Noel la somme à laquelle se trouveront monter les pièces qu'il aura livré esditz termes à mondit seigneur ou à son grand vicaire, duquel paiement le sieur thrésorier général de mondict seigneur fera desduction audit sieur de Teron sur le pris de sa ferme en luy raportant les quictances dudit entrepreneur et les certifficatz dudit sieur grand vicaire contenant l'arresté de la quantité d'aulnes qui auront esté livrées de ladicte tapisserie bien et deuement faictes au dire d'expers comme dict est cy-dessus. Et sur et tantmoins du présent marché mondit seigneur fera paier par advance audit Pepersacq entrepreneur la somme de mil livres tournois par ledit sieur de Teron dans le mois de may prochain venant, en baillant bonne et suffisante caution en ceste ville de Reims tant pour ladicte somme que de ce qu'il pourra encores toucher et recevoir sur le présent marché. Laquelle somme de mil livres tournois qu'il touchera ainsy par advance ne luy sera précomptée ny diminuée que sur le dernier paiement du présent marché, et es deux derniers termes esgallement, qui sera à chacun cinq cens livres tournois ; en outre à la charge et condition expresse que ledit entrepreneur sera tenu de venir travailler (comme dict est) en ceste ville de Reims sy tost qu'il aura deux patrons et desseins faictz desdites grandes pièces qu'il rendra parfaictes dans six mois après, et ainsy continuera sans interruption jusques à la perfection de la dicte tapisserie à mesure que l'on lui donnera les patrons, lesquels il sera tenu de bien conserver sans les gaster pour les rendre à mondit seigneur avec les pièces faictes sur iceux, en telle sorte que toutte ladite tenture puisse estre faicte et parfaicte de la S. Jehan prochaine venant en quatre ans ; pendant lequel temps mondit seigneur pour obliger et donner moien audit

Pepersacq entrepreneur de mieux faire luy a permis liberallement et accordé son logement en la grande salle de son logis abbatial de Sainct-Nicaise pour y faire son ouvrage, et la chambre et galata y atteñant qui est au bout de la gallerie proche de ladicte salle, sans que mondit seigneur soit tenu de lui fournir aucuns meubles ni lui donner ledit logement que jusques à la perfection de son ouvrage. Et à l'entretien et entier accomplissement de tout le contenu es présentes, lesdictes parties ont chacune particulièrement obligez et obligent scavoir mondict seigneur les biens et revenuz temporelz de sondict archevesché, Et ledit Pepersacq entrepreneur ses corps et biens sur l'amende du roy sans aucunement y desfaillir ny contrevenir en quelque sorte et manière que ce soit en peine de tous despens, dommages et interretz. Et pour l'effet et exécution des présentes en cas de poursuittes ledit entrepreneur s'est soubmis en touttes justices quelconquez, mesme en celle de monsieur le Bailly de Vermandois ou son Lieutenant en son siége roial et présidial de Reims sans pouvoir délivrer ny renvoier demander ny encores moins alléguer aucune incompectance. Et sy aussy à mesme effect il a faict ellection de son domicil en ceste ville de Reims en la maison de Jehan Guerlet maître tapissier pour y estre faictz touttes sommations déclarations et exploictz signiffications et tous autres actes de justices que besoing sera, que seront de mesme force et vertu comme sy faictz estoient à la propre personne et vray domicil dudict entrepreneur. Faict et passé audict Reims le vingt neufviesme jour de novembre mil six cens trente trois et ont lesdictes parties signé et à elles signiffier de faire sceller les présentes au désir de l'Eedict.

Signé : Henry de Lorraine.
Daniel Pepersack.
Rogier.
Desmolins.

X

TAPISSIER POUR LA CATHEDRALE. — MINUTES DE DALLIER, ETUDE DE LEMOINE.
CHAPITRE 1705-1715.

Le 13 juin 1713. Nicolas Jobart, maistre tapissier à Reims, convient avec Messieurs du Chapitre de l'église de Reims, d'assister en personne pendant neuf ans consécutifs à commencer à la Saint-Jean-Baptiste prochaine, lorsque l'on tendra et détendra les tapisseries de ladite église par l'ordre desdits sieurs du Chapitre, les plier, nettoyer et balayer autant de fois qu'elles seront détendues et retendues, livrer les clouds nécessaires, entretenir lesdites tapisseries de relais et décousures, livrer et fournir le fil qu'il conviendra pour faire lesdits relais et décousures, comme aussy ballayer et nettoyer tous les tapis tant de Turquie qu'autres, servans au chœur de ladite église pendant le service divin, oster lesdites tapisseries de leurs lieux estant repliées et nettoyées et de les faire remettre es armoires, et fin desdites neuf années les rendre en bon estat et bien nettoyées. Ledit Jobart sera tenu de plus de tapisser et détapisser les circuits de la place que lesdits sieurs du Chapitre choisiront pour faire la cérémonie de la Cène le jour du jeudy saint de chacune desdites neuf années, de fournir et livrer par ledit Jobart à ses dépens toutes les tapisseries nécessaires pour le bas de la place ainsi qu'il luy sera

ordonné. Ledit Jobart sera tenu de plus d'entretenir de menues réparations toutes les fausses portes de ladite église et de fournir la toile nécessaire.

Le tout moyennant 36 francs par an.

XI

EXTRAIT DU JOURNAL DES JACOBINS DE REIMS.

18 Ventôse, 2e année républicaine.

« Le deuxième objet de délibération, présenté par Raulin, était de savoir si l'on payerait aussi tous les frais occasionnés par la construction de la salle. Depaquit s'y oppose et prétend qu'ils doivent être à la charge de la commune. Fressencourt, au contraire, soutient qu'on ne doit pas hésiter à s'en charger, que l'honneur et l'intérêt des Jacobins l'exigent. Tonus distingue entre les frais de main-d'œuvre et les fournitures, c'est-à-dire les planches qui proviennent des bois d'émigrés et les *tapisseries* ci-devant foulées aux pieds par l'indolence de Messieurs les chanoines. Noël propose d'écrire à la Convention, et de s'adresser d'abord à la députation de la Marne.

« Leblond dit qu'il faut absolument que tous les objets qui composent le mobilier national soient vendus publiquement et à la folle enchère. En ce cas, réplique Depaquit, si un aristocrate vouloit aujourd'hui nous chasser d'ici, il n'auroit qu'à venir offrir un haut prix de tout ce qui compose la salle, il nous faudroit donc déguerpir.

« Alors, Forzy, administrateur et chargé de cette partie, arrive : après l'avoir entendu, la Société arrête que toute la main-d'œuvre et les fournitures faites par des particuliers seront acquittées par elle et qu'une adresse sera faite au district pour le surplus.

« On décide ensuite que tous les mémoires seront mis au plus tôt et qu'une souscription sera ouverte pour subvenir à tous ces frais extraordinaires. Barrachin et Ponsardin offrent sur-le-champ chacun 500 livres, en disant qu'il est juste que ceux qui ne sont que depuis quelques mois au sein de la Société fassent plus que ceux qui en ont supporté les dépenses depuis 1789. »

Le sort des tapisseries pendant la Révolution ayant été subordonné à celui de la cathédrale elle-même, nous croyons utile de résumer ici sommairement l'histoire de l'édifice pendant cette douloureuse époque. Nous puiserons, pour le faire, nos renseignements dans les Conclusions du Conseil de la Commune et les documents authentiques que renferment les archives de la Ville.

Le 24 novembre 1790, les chanoines de la cathédrale reçurent du Conseil général du Département l'ordre de suspendre l'office canonial dans le chœur de leur église; ils ne se contentèrent pas de protester, mais ils continuèrent de célébrer des messes basses dans les chapelles du rond-point, et dès le dimanche suivant l'office se fit devant un autel élevé à la porte du chœur. Aux chanoines se joignirent ceux des diverses collégiales, Saint-Symphorien, Saint-Timothée, Sainte-Balsamie, Saint-Pierre-les-Dames.

Par suite de l'établissement de l'église constitutionnelle, la cathédrale devint paroisse et en même temps le siège de l'évêque du département, qui avait été élu le 14 mars 1791. Elle paraît cependant n'avoir été ouverte que pour l'installation de ce dernier, qui eut lieu le 15 mai

suivant, car un *Te Deum* ayant été ordonné pour le 10 avril, la cérémonie commandée se fit à Saint-Remy, à cause de la fermeture de la cathédrale.

L'évêque Diot pontifia à la cathédrale jusqu'à la suspension de l'exercice du culte, le 3 brumaire an II (13 novembre 1793). Les églises de Reims furent fermées alors par ordre des administrateurs du district, et la garde de la cathédrale fut confiée par eux à un portier.

Le 13 messidor an II (1er juillet 1794, pièce publiée par M. Paris dans les *Toiles peintes*), les lois nouvelles accordant à chaque individu la liberté d'exercer le culte de son choix, une demande fut adressée à la municipalité par un grand nombre d'habitants pour en réclamer le bénéfice; mais il n'y fut pas donné suite alors, les huit sections de la ville consultées le 28 fructidor an II (14 septembre 1794) par le comité des pétitions du Conseil général ayant déclaré « qu'elles renonçaient formellement à l'exercice public du culte catholique ». Enfin la loi du 11 prairial an III (30 mai 1795), qui autorisait la réouverture des églises non détruites, ne permit plus d'opposer à la demande de nouvelles fins de non-recevoir. Dix jours après (21 prairial an III), la remise de la cathédrale fut faite à un certain nombre de représentants du culte constitutionnel qui en avaient exprimé le désir. Les catholiques et les prêtres insermentés ayant demandé bientôt après qu'il leur fût permis de se réunir dans un même temple, l'usage de la cathédrale leur fut accordé pareillement, le 19 messidor an III (7 juillet 1795). Cette pétition, que suivent dix pages in-folio de signatures, a été publiée par M. l'abbé Cerf dans l'*Histoire de la cathédrale de Reims*.

Dès le 15 mars de la même année, on avait fait l'office dans la bibliothèque du couvent des Minimes et dans une grange du faubourg Cérès, bientôt après à l'Hôtel-Dieu, chez les Augustins et dans d'autres maisons.

L'exercice public du culte fut repris pour la première fois par les constitutionnels à la cathédrale ainsi qu'à la Madeleine et à Saint-Maurice, le dimanche 12 juillet, et le 23 août dans la première église par les prêtres insermentés. Ces derniers étaient au nombre de 26, tant anciens chanoines et chapelains de la cathédrale que religieux de différents ordres; l'office célébré par eux avant celui de l'évêque, et avec la même pompe, se nommait, en raison de leur nombre, la messe des 26 catholiques.

Cet état de choses, autorisé par la municipalité, dura jusqu'au Concordat.

Pendant la suspension du culte, la cathédrale servit aux fêtes décadaires, à celles de la Raison, et à celles de l'Être suprême. Il faut mentionner, en outre, la transformation momentanée d'une partie de l'édifice en grenier à fourrages, par ordre du représentant du peuple Bo, en date du 21 brumaire an II (11 novembre 1793); et l'occupation de l'arrière-chœur et des chapelles par la Société populaire, qui fut autorisée à s'y installer le 11 thermidor an II (29 juillet 1794), après avoir été successivement transférée de la rue Chativelle dans une salle du Chapitre, dans l'église des Frères-Prêcheurs, puis celle de Saint-Michel. Elle resta en possession de cette partie de la cathédrale jusqu'à sa suppression, en mars 1795.

Deux pétitions, l'une du 13, l'autre du 23 mars, avaient inutilement insisté pour que ce repaire de terroristes fût démoli. Le 10 germinal (30 mars), le Conseil général de la Commune se rendait au temple de l'Être suprême pour la réunion décadaire et la lecture accoutumée des décrets : la foule y était occupée à renverser la tribune de la Société populaire. Le Conseil, pour prévenir le désordre, fit procéder de suite à la démolition des clôtures qui fermaient l'arrière-chœur et les chapelles; il décida de plus que les assemblées décadaires se tiendraient désormais à la maison commune.

Toutefois la cathédrale ouverte au culte et par suite mise, quant aux réparations locatives et usufruitières, à la charge des habitants à qui on en avait accordé l'usage (17 pluviôse an VII), ne cessa pas pour cela de demeurer à la disposition de l'autorité pour les fêtes auxquelles elle conviait les citoyens. Un décret ayant ordonné que les réunions décadaires

auraient lieu dans le temple principal, par conclusion du 27 brumaire an VII (17 novembre 1798), le Conseil de Ville prescrivit aux habitants qui se servaient de la cathédrale pour l'exercice du culte de la laisser libre de dix heures à une heure. Le froid fit cependant décider, le 7 ventôse an VII (25 février 1799), qu'on tiendrait les réunions à l'Hôtel de Ville pendant l'hiver. En attendant le retour de la belle saison, des barrières furent élevées autour de la nef pour le peuple qui prenait part à l'assemblée, et un autel dressé au milieu du sanctuaire. Ces nouvelles dispositions servirent pour la première fois le 30 ventôse an VII (20 mars 1799); elles demeurèrent jusqu'à la suppression des réunions décadaires, en juillet 1802.

XII

LES ADMINISTRATEURS DU DISTRICT DE REIMS AU CITOYEN BERGEAT, CONSERVATEUR DU MUSEE.

Du 25 Nivôse an III (14 janvier 1795).

Citoyen Bergeat, l'administration du district remet sous ta surveillance active et bien connue plusieurs pièces de tapisseries d'un travail précieux, qui trop longtemps sont restées oubliées dans des endroits humides et bien peu propres à leur conservation. Nous t'invitons à y donner tes soins, à te transporter dans la ci-devant sacristie du Temple où elles sont déposées, de les faire tendre, afin de leur faire prendre l'air et de faire enfin tout ce que tu jugeras nécessaire pour leur entretien.

Signé : Saubinet, Brochet et Forzy.

XIII

CONCLUSION DU CONSEIL GENERAL.

23 Ventôse an III (13 mars 1795).

Pétition de plusieurs citoyens demeurant dans l'étendue de la section de la Réunion tendante à ce qu'il plut au Conseil ordonner que les ouvrages que la Société populaire a fait faire pour la tenue de ses séances dans le temple de la raison et qui encombrent cet édifice en soient retirés, *qu'il soit rendu à sa première splendeur...* déblayer et réparer les dégradations qui y ont été faites.

3 Germinal an III (23 mars 1795).

Pétition des citoyens composant la section de Mars tendante à demander que l'enceinte de la *ci-devant société Jacobine de Reims soit détruite et que le temple dédié à l'Éternel soit*

dégagé de tous ses entraves et que les tapisseries et autres objets dont on s'est emparé soient restitués à qui ils appartiennent.

LE CITOYEN BERGEAT, CONSERVATEUR DU MUSEE, AUX CITOYENS ADMINISTRATEURS DU DISTRICT.

Du 23 Germinal an III (12 avril 1795).

Le citoyen Bergeat, conservateur du Museum du district de Reims, chargé par l'administration de donner des soins à la conservation des tapisseries, tableaux, sculptures et autres objets qui peuvent intéresser les arts, existant dans la ci-devant cathédrale, vous informe qu'ayant été instruit de la démolition tumultueuse des ouvrages de charpenterie qui, dans cette église, formoient l'enceinte du local des séances de la Société populaire, et d'ailleurs ayant connaissance que des tapisseries, aujourd'hui recherchées, tant à cause de leur ancienneté que pour la beauté du travail, étoient employées à revêtir la charpente pour défendre l'intérieur des impressions de l'air, il s'y est transporté pour les soustraire, autant qu'il seroit en lui, aux accidents dont elles étoient menacées. Il a vu avec douleur qu'une partie étoit déjà confondue avec les démolitions. Il a cependant obtenu des ouvriers, malgré la chaleur de leur zèle, que celles qui étoient encore en place seroient détachées avec précaution et portées dans la sacristie, où elles sont maintenant à l'abri de toute atteinte. Il croit qu'il est instant de retirer celles qui sont engagées sous les décombres, l'humidité ne pouvant qu'ajouter à leur détérioration. Il est possible qu'en les retirant tout de suite, et avec des ménagements, elles ne soient pas aussi endommagées que le fait présumer la barbarie avec laquelle elles ont été traitées. Vous prononcerez dans votre sagesse sur la propriété des démolitions qui paroissent devoir être rendues à ceux qui ont fait les frais de construction, à la charge de fermer les ouvertures qui ont été faites sans autorisation et même sans nécessité ; de réparer les dégradations faites aux pilliers, soit pour assujettir la charpente, soit par la maladresse des ouvriers ; d'enlever les pierres, terres, gravois qui encombrent la partie la plus resserrée de l'église. Tout invite à restituer à cet édifice, le plus beau, le plus accompli de tous ceux de ce genre qui existent en Europe, la majesté qui le rend digne de sa consécration. Vous remplirez, citoyens administrateurs, les vues du comité d'instruction publique, qui a mis sous votre sauve-garde ce qui nous reste de monuments publics et ceux qui sont devenus propriétés nationales, en ordonnant qu'aussitôt après le déblai et les réparations, l'intérieur sera mis dans l'état de propreté qui convient à ce magnifique monument et qui importe tant à sa conservation qu'à celle des objets qui y sont restés, et qu'il sera entretenu dans cet état par le citoyen à qui vous en avez confié la garde sous la direction du conservateur du Musée...

Je ne parle pas des réparations à faire aux tapisseries : on se bornera à les battre, et entretenir ce qu'il en reste dans un état de propreté, jusqu'à ce que le comité d'instruction publique ait assigné des fonds pour cet objet, ou déterminé quelle caisse en supportera les frais.

Vous avez dans le dépôt attenant du bureau des ventes, des tapisseries dont quelques-unes font partie de celles qui étoient dans le chœur de l'église de Saint-Remi. Celles-là aussi sont précieuses. Il faudroit faire le triage de celles qui méritent d'être conservées, et vendre les autres le plus tôt possible. Le local dans lequel elles sont déposées ne leur convient pas plus que l'ordre dans lequel elles sont rangées. Il y a aussi dans ce dépôt des papiers inutiles, des

débris de livres, dont on pourroit tirer parti en ne les laissant pas plus longtemps sur le pavé, et des objets qui dépérissent faute d'y être placés d'une manière convenable. Il est vraisemblable que l'administration a donné sur tout cela des ordres dont il conviendroit de presser l'exécution.

XIV

Troisième jour complémentaire an III (19 septembre 1795).

Nous, soussignés exerçant le culte catholique, apostolique et romain dans l'église ci-devant cathédrale de Reims sous la direction des prêtres assermentés, d'une part, et sous celle des prêtres insermentés, d'autre part, reconnoissons avoir proposé au citoyen Bergeat, conservateur du Musée du district de Reims, de placer sur le principal autel de cette église une croix de sept pieds et demi de haut et six chandeliers de quatre pieds huit pouces, en cuivre doré, qui sont au dépôt du Musée et qui font partie de ses propriétés : nous offrant de leur donner les soins nécessaires à leur entretien et conservation, et nous engageant sous la responsabilité de chacun de nous à les remettre en bon état au citoyen conservateur, lorsque nous en serons requis ; reconnoissons avoir aussi proposé audit citoyen de faire tendre à nos frais dans la même église et d'y laisser aux mêmes conditions les tapisseries dont l'aunage et les numéros sont ci-après spécifiés.

Suit l'avis du conservateur du musée.

Le citoyen Bergeat considérant que ces deux propositions réunissent le double avantage de maintenir ces objets dans le meilleur état possible, et d'en offrir la jouissance aux amateurs des arts, en attendant qu'ils soient placés dans le lieu qui doit être définitivement assigné à l'établissement du Musée, accepte lesdites propositions avec les réserves qui peuvent assurer à la nation cette portion de ses propriétés. Fait triple à Reims, ce troisième jour des complémentaires, l'an trois de la République française.

Signé : Flicotteaux, Carrière, Carré, Brice, Guiot, Destables, Reimbeau, Godfroy, Coquet, Guerin, Delioncourt, Paté, Culoteau, Sutaine-Maillefer, Besnard-Duval, Lecourt, Ruinart-Garvey, Favart-Desjardin, Savoye.

État des tapisseries du Musée déposées à la ci-devant Cathédrale sous la reconnaissance et garantie des citoyens chargés de l'ordonnance et des frais du culte catholique.

Nos 8 Nativité, pièce de 4 aunes 1/2 de haut sur 3 moins 1/4 de large, pourrie au milieu.
9 Visitation, même mesure, en meilleur état.
10 Adoration des Mages, 4 1/2 de haut, 5 de large, en bon état.

11 Jésus en Croix, même mesure, en bon état.
12 Fuite en Égypte, même mesure, bordure d'en haut en mauvais état.
13 Noces de Cana, le milieu et les bordures en mauvais état.
14 La Circoncision, même mesure, en bon état.
15 L'Apparition de J.-C. après la Résurrection, même mesure, perdue de pourriture.
16 Jésus dans le Temple instruisant les Docteurs, même mesure, en bon état.
17 Ascension de J.-C., même mesure, en bon état.
18 Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, 4 aunes 1/2 de haut, 4 de large, en médiocre état.
19 Annonciation, 4 1/2 de haut, 5 de large, en bon état.
20 La Vierge mourante, 3 1/4 de haut sur 2 1/4 de large, en bon état.
31 Sommeil des Mages, en bon état.
32 Vocation, Luc, 8, en bon état.
33 Bataille de Tolbiac, percée en quelques endroits. Ancienne.
34 Ouvroir de la Vierge, bon état. Ancienne.
35 Assomption de la Vierge, bon état. Ancienne.
36 Présentation de la Vierge, endommagée. Ancienne.
37 Nativité, en bon état. Ancienne.
38 Apparition à la Vierge, en très mauvais état. Moderne.
39 Visitation. Ancienne.
40 Plusieurs personnages accompagnant avec baguette la figure principale. Ancienne.
41 Les Trois Maries et leurs familles, bon état. Ancienne.
42 L'Arbre de Jessé, bon état. Ancienne.
43 Adoration des Mages, en bon état. Ancienne.
44 Présentation au Temple, en bon état. Ancienne.
45 Suite de l'histoire de Clovis, endommagée. Ancienne.
46 Joseph présentant sa famille à Pharaon, endommagée.
47 Combat d'Israélites et d'Amalécites, moyennement en bon état.
48 Mariage de la Sainte Vierge et de saint Joseph, endommagée. Ancienne.
49 Fuite en Égypte, bon état. Ancienne.
50 Mort de la Sainte Vierge, bon état. Ancienne.
51 Annonciation, légèrement endommagée. Ancienne.
52 Les Couches de la Vierge, endommagée. Ancienne.
53 Prédication de saint Jacques et Martyre de saint Jacques, deux pièces raccommodées et cependant en mauvais état.
54 Petite Adoration des Bergers.
55 Saint Joseph exerçant la profession de charpentier, endommagée.
56 Les Mages cheminant, endommagée.
57 Joachim et Élisabeth, bon état. Ancienne.
58 Purification de sainte Anne, bon état. Ancienne.
Cinq tapis de Turquie, grands et petits.

Signé : Godfroy Coquet, Guérin Delioncourt, Massé Gallat, Lecourt, Brice Guiot, Flicotteaux, Carrière Carré, Sutaine-Maillefer, Favart-Desjardin, Destables, Culoteau, Robert, Savoye.

A Reims, ce treize Vendémiaire l'an quatre

Nota. — Ce recolement donne lieu à plusieurs remarques. La confusion qu'on y fait de suites différentes montre la précipitation avec laquelle il fut dressé; aussi la désignation des sujets n'a-t-elle pas toute l'exactitude désirable. Il est clair, par exemple, qu'au lieu de la *Purification de sainte Anne* (58), on doit lire : *Sainte Anne et Joachim au Temple;* qu'au lieu de *Couches de la Vierge* (52), il faut lire : *Couches de sainte Anne* ou *Nativité de la Vierge;* que par *Nativité* (37) il faut entendre celle de Notre-Seigneur. Malheureusement le silence absolu des inventaires antérieurs au sujet des tapisseries de Lenoncourt et de celles de Clovis nous enlève tout moyen de contrôle pour ce qui les concerne.

Au n° 32, par *Vocation d'après saint Luc, ch. 8*, il faut entendre : *Jésus attendu par sa mère,* tapisserie de Pepersack.

Au n° 53, au lieu de *Prédication de saint Jacques,* il faudrait *Vocation de saint Jacques.*

En résumé, ce recolement comprend :

18 tapisseries de Pepersack (n°s 8 à 20, 31, 32, 38, 54 à 56).
17 tapisseries de Lenoncourt (n°s 34 à 37, 39 à 44, 48 à 52, 57, 58).
2 tapisseries de Clovis (n° 33, appelée sans doute à tort *Bataille de Tolbiac,* et n° 45).
2 tapisseries de saint Jacques (n° 53 en deux pièces).

Ces dernières ont été rendues depuis à la paroisse de Saint-Jacques qui en a laissé perdre une; la seule tapisserie de la *Vocation de saint Jacques* subsiste encore.

Quant à celles de Clovis, n'en existait-il plus que deux, dont une à peu près entière, à la cathédrale? Doit-on regarder le recolement comme exact à leur égard? Où donc se trouvait alors la troisième que M. Paris [1] a publiée après l'avoir eue dans les mains, et qui, suivant M. l'abbé Cerf [2], aurait été vendue depuis à l'Hôtel de Ville? Pour admettre sans contestation le récit de ce dernier, il faudrait savoir comment et à quelle époque la tapisserie en question est entrée dans le domaine municipal, et expliquer comment elle y demeura inaperçue. L'inventaire du 5 floréal an III est le seul où il soit fait mention de tapisseries « tirées du dépôt pour le Muséum » ; comment ne parle-t-il pas de celle-ci? Son silence à l'égard des tapisseries de Clovis et de celles de Lenoncourt n'autorise-t-il pas à penser plutôt que ces deux suites restèrent à la cathédrale, et que les administrateurs de cette église en sont seuls responsables?

XV

10 Floréal, an IX (30 avril 1801).

De la visite faite à la demande du citoyen maire, le 7 floréal et jours suivans, pour prendre connaissance de l'état actuel des objets appartenant au musée de la commune et confiés aux desservants et paroissiens des différentes églises, il résulte que la presque totalité de ces objets est dans un état satisfaisant : qu'il faut en excepter les tapisseries de l'église

1. *Toiles peintes*, t. II, p. 1078.
2. *Hist. et descript. de N.-D. de Reims*, t. II, p. 431.

Saint-Remi, qui n'ont été aérées ni battues depuis le moment où elles ont été reçues par ceux qui en ont demandé l'usage. La poussière qui les couvre en altère les couleurs et les mine. On m'a donné parole que sous quinze jours elles seroient battues et époussetées avec précaution, et qu'à l'avenir cette opération se feroit tous les ans dans le cours de floréal ou du mois suivant au plus tard.

Celles confiées aux paroissiens de Notre-Dame sont dans le même cas, mais il n'a pas été possible de prendre sur cela des arrangements à cause de l'absence d'un des partis, qui quoique invité ne s'est pas trouvé à la visite.

Signé : Bergeat, *conservateur du Musée.*

Ce 20 Floréal (an IX de la République).





TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES ET DES PLANCHES




A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7. à Paris

